This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

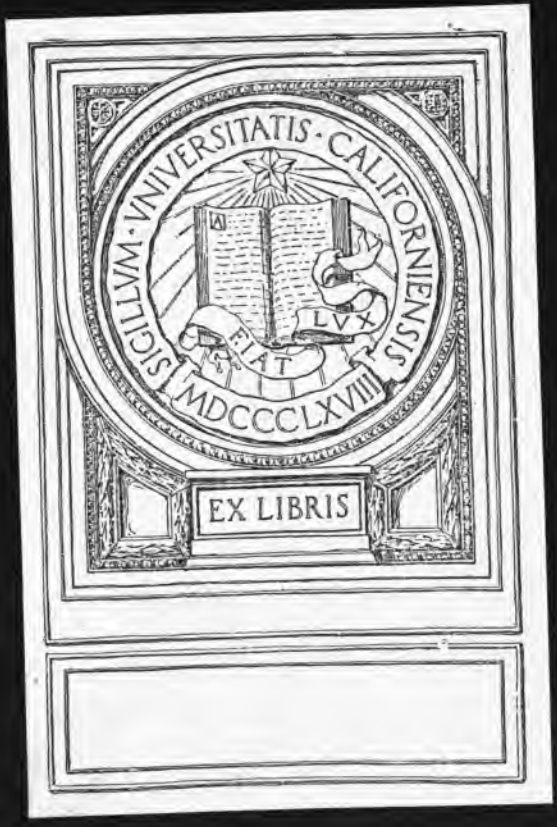
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
B 4 597 574

TATEN UND WORTE

VON

JULIUS ZEITLER


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Taten und Worte

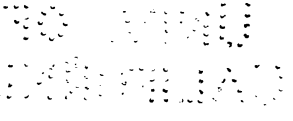
Ein Stück Literaturpsychologie

von

JÚLIUS ZEITLER

Leipzig 1903
Hermann Seemann Nachfolger

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.



Rossberg'sche Buchdruckerei, Leipzig.

UNIV. OF
CALIFORNIA

PN49
Z4

VORWORT

In meinem Buche über die Kunstphilosophie Taines hatte ich mich durchaus auf die Ästhetik der bildenden Künste beschränkt, ich erkannte, daß die bunten Literaturmeinungen Taines eine eigene selbständige Würdigung verlangten, die sich auch von jedem Hinüberschielen in benachbarte Kunstgattungen fern zu halten hatte. Mit den Absichten, die Literatur-Psychologie Taines in einem eigenen Werk zu behandeln, kreuzten sich aber andere literarische Pläne, das Thema verwandelte sich, verschob sich, und in dem vorliegenden Buche bilden die literaturphilosophischen Untersuchungen Taines nur einen Teil des Ganzen, als dienendes Glied einer Gesamtidee, in die sich allmählich der Schwerpunkt meiner literarischen Tätigkeit verlegt hatte.

Das Buch „Taten und Worte" ist also nicht literarisch-historisch und gilt auch nicht eigentlich der Psychologie der literarischen Produktion, obwohl diese in ihren kaum übersehbaren Schattierungen den breitesten Raum einnimmt, wie ja die Fundamentierung einer literarischen Theorie auf keinem anderen Gebiete zu suchen ist, wie hier — es handelt sich vielmehr im innersten Kern des Buches um das Problem der Literatur, um die fragwürdige Digression zwischen Tun und Dichten, um eine Wertabwägung zwischen dem aktiven und dem poetischen Menschen. Wer den Gegensatz zwischen einer farbenreichen Tätigkeit, die

460032

ARCHIVE

am Netz der Wirklichkeit mitflechtet, und dem phantomatischen Nachschaffen der von anderen erlebten Ereignisse und Taten, wie ihm die dichterischen Naturen hingegeben sind, einmal empfunden hat, wird verstehen, was mit diesen Wertabschätzungen gemeint ist.

Ich hoffe, daß sich die Problemstellung schon aus der Anordnung der literarpsychologischen Tatsache ergibt; am liebsten hätte ich mich auf ihre Konstatierung beschränken mögen, zumal ja hinter jeder Tatsache Wertungen stehen, jede in Wertgruppierungen eingeschlossen, verkalkt ist; es ist nicht nötig mit plumpen Worten, mit allzu deutlichen Anspielungen diese Dinge ans Licht zu zerren, es gibt eine Art, Tatsachen anzuordnen, daß jeder, der sie kennen lernt, auch sogleich die Schlüsse dazu ziehen muß. Dadurch ist auch dem Mißverständnis, dem das Buch von seiten literarischer Tagelöhner und Laien unfehlbar ausgesetzt ist, eine Schranke gesetzt; es möchte sich nicht den Zweck unterschieben lassen, eingewurzelte Überzeugungen von der unbedingten Güte und Vortrefflichkeit des literarischen Schaffens erschüttern zu wollen. Die Freude an den poetischen Schöpfungen braucht keine Fürsprecher. Den andern aber, die den Schmerz und die Not der Literatur am eigenen Leib und an der eigenen Seele spüren, ergeben sich die Schlußfolgerungen dieser Tatsachenreihen, ohne daß der Autor seine Meinung in Plakatschrift verkündigt hätte. „Alles Faktische ist schon Theorie", sagte Goethe. Die Kette der Tatsachen gibt auch Einsicht in ihren Zusammenhang und in ihre Konsequenzen.

Man möchte vielleicht versucht sein, in den Kapiteln, die sich mit Taine befassen, auch Ausführungen über die Milieutheorie u. s. w. zu suchen; das wäre vergeblich; ich würde meine Zeit vergeuden, wenn ich noch mehr Einwände gegen sie vorbrächte; es kümmert mich nicht, daß Taine es nicht erklären konnte, warum

UNIV. OF CALIFORNIA

ein und dieselbe Zeit, Nation und Verhältnisgruppe, z. B. zwei so völlig verschiedene Geister wie Ben Jonson und Shakespeare hervorbringen konnte; es kümmert mich nicht, daß die Milieutheorie einer Wundererscheinung, wie dem zwölfjährigen Dichter Chatterton gegenüber, so völlig versagt, daß Taine ihn nicht einmal erwähnt. Soweit jedoch Äußerungen Taines über den Zusammenhang zwischen Literatur und Kulturgeschichte vorhanden sind, habe ich sie in dem Essay „Taine und die Kulturgeschichte“*) gebracht.

Die Gegenwart ist des Determinismus müde. Der Gedanke des Eingesponnenseins in Abhängigkeiten lähmt, wenn auch die Einsicht in die Herkunft der Entschließungen noch nicht die Freiheit des Entschlusses in der Aktualität zu beeinträchtigen braucht. Jedenfalls denkt in dieser kunstbegeisterten Zeit kein Künstler mehr daran, wie Eckermann einmal sagte, „seinen Geist der verruchten empirischen Welt zu assoziieren“.

Niedergehende Zeiten und geschwächte Menschen sehen gerne in der Fähigkeit zur Extase, in visionären Eigenschaften eine Auszeichnung. Eine gewisse Zurückhaltung in der Vergötterung von Stimmungsqualitäten tut hier not. Ich habe persönlich eine tiefe Abneigung gegen kontemplative, passive, extrem ästhetische, in Illusion und Phantasmen befangene Naturen, am meisten gegen jene, die von Berufswegen Phantasten sind und ihre Träume kultivieren — dagegen gehört meine ganze Liebe den tätigen, kräftigen, geistigen, vornehm schaffenden Naturen, den Charakteren der Aktivität, in denen das Leben glüht und Triumphe der Schönheit feiert.

Es waren die seltensten und die mächtigsten Menschen, die bisher allein die Größe der Anschauung

*) Wundt, Philosophische Studien, Festschrift zum 70. Geburtstag.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK

faßten, daß das Wort eine Krankheitserscheinung, daß der durch Worte wirkende Mensch ein schweres und erschütterndes Problem sein kann. Jene überragenden Geister stellen die außerordentlichsten Werke und Menschen bei, in deren gegenseitiger Durchleuchtung meine Aufgabe besteht. Denn nur ein Grandseigneur des Geistes kann es sich erlauben, über literarische Produkte skeptisch hinwegzulächeln, den andern winkt keine Möglichkeit, sich überhaupt mit dem Problem zu befassen.

Ich gebe also in dieser Arbeit eine Reihe literarpsychologischer Porträts von großen Autoren aus der englischen, französischen und deutschen Literaturgeschichte. Sie illustrieren auch in ihrer Unvollständigkeit das Problem in einer typischen Weise, wie es von den Kronzeugen der Literatur auch nicht anders zu erwarten ist.

Leipzig, im November 1902.

UNIV. OF
CALIFORNIA

I.

Grundzüge einer Literaturtheorie.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Angesichts der großen Mannigfaltigkeit der Meinungen, die über den Begriff der Literatur in Umlauf sind, wäre es ganz verkehrt, am Eingang eines Literaturbuchs mit einer mehr oder weniger scharf geformten Definition zu paradieren, was denn eigentlich Literatur sei. Es gibt der Standpunkte so unzählige, von denen aus man über dieses schillernde Ding den Kopf schütteln kann, daß es vielleicht noch auf der letzten Seite zu früh ist, es mit Worten zu umklammern und mit Begriffszangen zu packen. Es mag darum von vornherein gesagt sein: man wird hier einem starken Changeant von Literaturauffassungen begegnen, und zwar einem bewußt gewollten; denn nur wenn man das Literaturgewebe recht bunt glühen und leuchten läßt, gewinnt man ein Bild von der Wertverteilung, von der es durchzogen ist.

Erst in den letzten Jahrzehnten ist es zu einem engeren Verhältnis zwischen Literatur und exakter Psychologie gekommen. Seitdem ist die Durchdringung der Literatur mit Psychologie in fortschreitendem Maß zu beobachten. Das bekundet sowohl die Literatur als Forschung, wie auch als lebendige Tätigkeit.

Vorher spann die Literatur die ihr notwendigen psychologischen Begriffe aus sich selbst heraus, wie der Seidenwurm den Cocon, und stand darin den anderen Geisteswissenschaften, wie etwa der Geschichte, durchaus nicht nach. Allerdings dürfte die Erfüllung

UNIV. OF CALIFORNIA

dieser idealen Forderung, die literarische Kritik auf die exakte Psychologie zu fundamentieren, nicht restlos möglich sein; in der Praxis dürfte ein Kompromiß zwischen den beiden Gebieten das sicherste sein, denn die ursprünglich literarisch abstrahierten Begriffe behalten neben den herübergenommenen ihre volle Existenzberechtigung.

Für die wissenschaftliche Psychologie kann die Literatur keinen erheblichen Wert haben. Zu behaupten, der Dichter sei ein geborener Psychologe, hieße Wundt irgend einem Reimjongleur oder Lyriker nachsetzen. Der Dichter liefert dem Psychologen wohl brauchbares Material, aber er ist nicht selber Psychologe, seine Aussagen müssen immer erst interpretiert werden, sie können niemals so herübergenommen werden, wie sie sind. Da ist freilich der eine Dichter ein besserer Beobachter als der andere, nimmermehr aber ein wissenschaftlicher Beobachter. Dagegen braucht man über den eminenten Wert, den literarische Aussagen für die Psychologie des Schaffens haben können, kaum ein Wort zu verlieren. Freilich sind auch diese Aussagen keine unmittelbar brauchbaren Befunde; einen exakten Wert erhalten sie erst unter wissenschaftlicher Behandlung.

Literatur kann also auch eine psychologische Quelle sein; sie muß es aber nicht, jedenfalls sind die Selbstbeobachtungen der Dichter und Schriftsteller psychologisch nicht zu unterschätzen; interpretiert man sie vorsichtig, so sind sie sogar sehr brauchbar. Aber man ist von seiten der Psychologie bisher kaum an diese Quellen herangetreten.

Es gibt mancherlei Auffassungen von „Literaturpsychologie". Am populärsten ist es, wenn man darunter die Art eines Autors versteht, in seinem Werk seelische Vorgänge und Schicksale zu geben. Eine zweite Erklärung — und das ist eine halbwissenschaft-

liche — besteht darin, daß man mit einer exakten Kenntnis des menschlichen Seelenlebens an die Literatur herantritt und aus dieser Verbindung von Literatur und Psychologie einen Einblick in das tiefere Wesen literarischer Produkte gewinnt. Eine dritte Auffassung — und das ist die am wenigsten gebräuchliche — ist wesentlich charakterologisch und gipfelt in einer Psychologie der literarischen Persönlichkeiten, die aus dem steten Zusammenhalten der Werke mit ihren Urhebern gewonnen wird.

Der Irrtum, infolgedessen man den Dichter für einen geborenen Psychologen zu halten geneigt ist, entspringt einer vorzeitigen Verallgemeinerung. Der Dichter kann, vorausgesetzt, daß er überhaupt ein Beobachter ist, sehr wohl ein psychologisches Resultat fördern; das braucht aber darum noch kein objektives zu sein. Erst eine Mehrzahl von Selbstbeobachtungen, eine Enquête von Befunden führt zu einem Ergebnis für die Gesetzmäßigkeit der betrachteten Prozesse.

Jene Ästhetiker, die den Vorgängen der Produktion nachspüren, liefern dazu das beste Material; doch können die anderen, die ihre Befunde der Rezeption entnehmen, keinesfalls aus dem Urteilsbeweis ausgeschaltet werden. An der Ästhetik schaffen die Genießenden ebensogut mit, als die Erzeugenden. Aus den Bruchstücken von Selbstbeobachtungen, die von den Schaffenden geliefert werden, erhält man erst durch kritische Untersuchungen ästhetische Ergebnisse.

So meint Taine: „Jeder hellsehende Maler, Dichter und Novellist müßte von einem befreundeten Psychologen gründlichst ausgeforscht und beobachtet werden. Man würde von ihm die Art und Weise erfahren, wie die Gestalten sich in seinem Geiste bilden, seine Weise, die imaginären Objekte geistig zu sehen, die Ordnung,

in der sie ihm erscheinen, ob dies unwillkürlich und stoßweise, und mittelst eines konstanten Vorganges geschieht, u. s. w. Wenn Edgar Poë, Dickens, Balzac, Heine, Vernet, Hugo, Doré richtig gefragt, derartige Memoiren hinterlassen hätten, so besäßen wir Aufzeichnungen von höchstem Wert" (Verst. I. 12).

Es kann jedoch bei dieser Untersuchung völlig außer Betracht bleiben, welchen Wert die Literatur für die Psychologie haben kann. Es handelt sich auch nicht unmittelbar darum, welche Früchte umgekehrt der Literatur aus der Psychologie erwachsen können. Die Bezeichnung „Literaturpsychologie" umfaßt vielmehr eine aus der Literatur und der literarischen Tätigkeit selbst hervorgehende Bewertung, für welche die Kenntnis der psychischen Prozesse auch nur eine Grundlage ist. Diese Werte sind aus der Literatur selbst abstrahiert, die Psychologie spielte allerdings bei diesem Verfahren eine helfende Rolle.

Über den Wert der Literatur im kulturhistorischen Sinn besteht kaum ein Zweifel. Dabei dienen die gesamten Werke der Kunst und Literatur einer Epoche zu deren psychologischer Charakteristik. Das Ergebnis ist eine kulturelle Psychologie. Um eine solche handelt es sich hier nicht. Die folgende Untersuchung dreht sich vollständig um Probleme der literarischen Individualität, in denen die vornehmste Form der Literaturpsychologie beschlossen ist.

Alle Literatur ist ein Niederschlag, ein Kompressum der lebendigen Rede. Man muß ihre Pflege als eine lebendige Übung auffassen, nicht als tote Lektüre. Wer das tut, der stößt sich weit weniger an sprachliche Härten, als wenn er darunter nur das Gedruckte begreift, nur mit toten Buchstaben und Schriften verkehrt. Literatur wächst unter diesen Umständen durchaus aus der aktiven Sprache, aus dem sprachlichen Umgang hervor.

Kenntnisse in der Literaturgeschichte sind das geringste, was zum literarischen Geschmack notwendig ist. Ein lebendiges Verhältnis zur Literatur, zum Reden, Sprechen, Schreiben, Vorlesen muß man haben, darauf kommt es an. Die meisten Menschen stehen in einem bloß konventionellen und modischen Verhältnis dazu.

Um literarisch schaffen zu können, braucht man deshalb noch kein Redner zu sein. Aber das gesprochene Wort hat doch aus allem Geschriebenen herauszuklingen. Auch Bücher haben feurige Zungen, mit denen sie reden, und dieselbe Rede flammt dann aus den Menschen, die sie lesen.

Nachdrücklich fordern die modernen Philologen die stärkere Betonung der gesprochenen Sprache vor der geschriebenen. In der naturalistischen Phase kopierten die Schriftsteller das Leben, sie übertrugen die Umgangssprache in die Schriftsprache. In der Tat entwickelt sich wohl die Schriftsprache aus der gesprochenen; aber identisch sind sie darum nicht. Wenn man auch die Lebendigkeit, Nachdrücklichkeit und Kraft des gesprochenen Wortes in der Literatur wiederfinden möchte, so sind doch Unterschiede nicht zu verkennen. Im Mund ist die Sprache etwas unendlich Bewegliches, Labiles; in Lettern gefügt, fixiert und gedruckt, steht sie festgewurzelt da und macht Anspruch auf dauernde Geltung. Ein Buch ist etwas anderes, wie ein Gespräch; jeder Brief beweist den Unterschied; ein förmliches Ceremoniell regiert seine Satzhaltung gegenüber der lässigen Rede.

Die Sprache, nach welcher der Autor seinen Stil bildet, ist auch nicht gleichgültig. Man wird seinen Stil weder aus Markthallen und Kasernen, noch aus Theatern und Universitäten holen. So roh es ist, proletarisch zu schreiben, so abgeschmackt ist es, akademisch oder professoral zu schreiben. Am schlimmsten aber sind die Autoren, die schon wie gedruckt

sprechen, diese Literaturpapageien schreiben dann auf eine doppelte Weise gedruckt. Der beste Stil ist das Analogon der Sprechweise in der Kultursphäre einer Gesellschaft. Auf dieser sozialen Kulturschichte ruht der Autor; ihr entsprechend schreibt er.

Nichts schwieriger, als eine einfache, tüchtige und dabei eindringliche Prosa zu schreiben. Schmückende Worte sind darin wie Lichter auf einer Zeichnung nur ganz sparsam verwendet. Gute Prosa entspricht dem Schaffen des modernen Kunsthandwerkers, dem Nutzstil. Mangel an Ornament zeichnet auch eine Sprache aus.

Der Begriff Literatur erstreckt sich heute über eine große Breite von Poesie und Prosa. Jede Art von Literatur aber hat ihren Accent, ihren Rhythmus. Am stärksten bewegt schwingt sich die dichterische Prosa vorwärts; aber auch Essayisten, die bestimmte objektive Inhalte monographisch behandeln, wie Emerson, Carlyle, Grimm, Hehn, schaffen rhythmisch. Früher konnten sich ausschließlich die Reimschmiede „Dichter" nennen, heute ruht das Schwergewicht der Literatur in der realistischen rhythmischen Prosa.

Schon in der Initiative des Redens verrät sich das literarische Temperament; wer langweilig spricht, führt sicherlich auch keine energische Feder. Man kann nicht Autor sein ohne einen bestimmten Temperamentsgrad und ohne einen bestimmten musikalischen Einschlag. Es mag einer von den bildenden Künsten noch so viel verstehen, wenn er keine Musik im Leib hat, ist er einfach zum Autor untauglich und was er schreibt, müht sich dahin im trägen dürren Sand, wo es doch einen flammenden Atem haben sollte.

Es gibt keine größere Trivialität, als das Wort, daß ein Schriftsteller mit seinem Blut schreibe. Das ist selbstverständlich. Man lasse doch das abgeschmackte Bild fallen. Alle tüchtigen Schriftsteller

schreiben aus ihrem Innern heraus: wer wird darum wohl erst große Worte machen.

Wir stehen an dem Punkt, wo die soziale Bewertung des Künstlers oder Dichters von seiner individuellen abgelöst wird. Die Milieutheorie ist weiter nichts, als eine Konstatierung von Abhängigkeits-Beziehungen, an denen kein Mensch zweifelt. Soweit ihre Grundsätze Geltung haben, werden sie auch von der psychischen Kausalität erfüllt. Über der soziologischen Beurteilung steht die individual-psychologische, damit steht der Künstler noch lange nicht außerhalb des sozialen Kontakts. Wenn schon das soziale Individuum nicht restlos zerlegt werden kann, so das dichterische und künstlerische noch viel weniger. Neben den Bewußtseinsgebieten, die aus der Vererbung, Erziehung, Umgebung gefüllt wurden, gibt es andere von ganz selbständigem Leben. Heute, wo die Persönlichkeit alles bedeutet, liegt nicht mehr auf den kausalen psychischen Vorgängen und Verkettungen der Nachdruck, als vielmehr auf den gesetzlosen Verwebungen psychischer Elemente und Gebilde, die im Reich des Unbewußten vor sich gehen.

Es ist daher auch ein Irrtum, zu meinen, daß die Analyse das Geheimnis des Genius enthülle; es ist das Geheimnis des Lebens selbst, das nicht entdeckt werden will.

Das Binnenleben der Seele hat etwas Unfaßbares an sich; das reflektierende Bewußtsein beherrscht wohl weite Gebiete darin, aber es gibt auch dunkle Regionen, in denen Vorgänge stattfinden, die sich dem unmittelbaren Einwirken des Menschen entziehen. Hier entfalten sich übergeordnete Mächte. Wir müssen uns aber bewußt bleiben, daß wir uns die Willensmacht bewahren müssen; daß die Hingabe an jene Gewalten nicht so weit getrieben werden darf, daß sie das Tun verschütten. Die Willenskrankheit der Mo-

dernen rührt wesentlich davon her, daß sie sich in diese dunklen Gebiete versenken, ohne ein entsprechendes Gegengewicht im Handeln und Willensleben zu haben.

Was den Kollektivismus anlangt, so haben die geistigen Schöpfungen ebenso ihren individuellen Urheber, wie die technischen oder merkantilen. Von Gesamteigentum ist gar keine Rede. Geistige Güter, die in der Zeit liegen, sind wie herrenloses Land. Wer zuerst den Fuß daraufsetzt, dem gehört es. Wer den neuen Gedanken die erste Prägung verleiht, dem gehören sie.

Auch die Wissenschaft folgt der Kulturströmung, wie jede menschliche Tätigkeit. Nun brauchen sich aber Genialität und begründetes Wissen nicht auszuschließen. Auch der genialste Schriftsteller hat Tatsachenzusammenhänge zu respektieren. Die Erscheinungen der Tatsachenwelt spotten des Mystikers.

Diese Ausführungen waren notwendig, um einer Auffassung der Literaturpsychologie die Bahn zu bereiten, die vielleicht starke persönliche Züge trägt, aber sicher auch in nicht wenigen Punkten die Gewähr einer allgemeineren Geltung inne hat.

Literarische Produkte können also gewürdigt werden

1. an sich, als Kunstwerke, ästhetisch;
2. wissenschaftlich-psychologisch, als geistige Aussagen von größerer oder geringerer Glaubwürdigkeit und Bedeutung;
3. individual-psychologisch, als Dokumente für ihren Urheber.

Von dem ganz unermeßlichen und noch kaum in Anbau genommenen Wert, den literarische Produkte für die Kulturgeschichte einer Zeit haben, soll nicht die Rede sein; auch nicht von ihrem Wert für die Kulturverfassung.

Unabhängig von seinem ästhetischen Wert ist aber jedes literarische Erzeugnis ein Ausdruck des Lebens. In seiner Abschätzung läßt es auf einen größeren oder geringeren Grad von Leben schließen. In diesem Sinn gilt das Wort Taines: die Literatur ist eine lebendige Psychologie.

Wenn Taine sagte: „jedem Literaturwerk liege eine Vorstellung vom Dasein zu Grunde", so meinte er es als Kulturhistoriker, denn bei Homer erkennt er „das edle Leben des heroischen Heidentums und des glücklichen Griechenlands", bei Dante „das unruhige peinliche Leben des überspannten Katholizismus und des haßerfüllten Italiens" (E. L. I. 214).

„Ein Ereignis ist ein Mann" — das ist der Hauptsatz dieser Auffassung. Es soll nicht gesagt sein, daß dem höheren Grad des Lebens auch eine höhere literarische Bedeutung parallel ginge. Die Vitalität des Werkes sagt nichts über seinen literarischen Wert aus, wohl aber gibt sie Kunde von der größeren oder geringeren Energie, die dahintersteht, und auf dieser Energie liegt im Vergleich mit anderen literarisch investierten Energiegraden das Schwergewicht. In diesem Sinn ist Literaturpsychologie die Entwicklungsgeschichte und Charakteristik der dichterischen Individualität.

Man stellt die verschiedenen Geistesverfassungen, aus denen heraus gedichtet und geschrieben wird, nebeneinander und frägt: Welche ist der unmittelbare Ausdruck einer Energie? Hinter welcher steckt Macht, Kraft, Tat? In welcher schäumt der in die Literatur abgelenkte Wille noch halbwegs ungebrochen weiter? Es gibt unter diesem Gesichtspunkt überhaupt bloß zwei Arten von Literatur, eine kraftvolle, die des Ausdrucks, eine kraftlose, die der Kunst. Denn die künstlerische Vollendung absorbiert den Urheber genau im Maß ihrer Vollendung.

Es lassen sich also die Werke der Literatur zunächst in ihrer Abfolge untersuchen, indem man etwa die bedeutendsten Dichter in ihrer historischen Reihe aufstellt und sie auf die fortschreitende psychologische Vertiefung hin analysiert. Diese Analyse konzentriert sich stets auf den Produktionsakt hin. In diesen literarischen Charakteren erhält man lauter psychologische Typen.

Es wäre aber verfehlt, etwa die neuere germanische Literatur seit Werther in fünfzig oder mehr Etappen und Subjekte zu zerlegen. Das sind bloß kleinste Wirbel in der literarischen Flut. Bisher hat man bloß die Geschichte der Literatur gesucht, als einer Reihe der Werke, nicht die Geschichte ihrer Urheber; es ist aber sinnlos, bei einer dergestalt bemessenen Aufgabe das Individuum den kulturhistorischen und den sozialpsychischen Kräften einer Zeit unterzuordnen. Wenn die Individualitäten die Träger dieser Kräfte sind, sollten sie nicht den daraus abstrahierten Begriffen untertan gemacht werden. Auf die Urheber kommt es also an, und die Arbeit hätte in einer vergleichenden Psychologie der Autoren zu gipfeln, die Wertabstufungen der literarischen Schaffensweisen herauszuheben und schließlich zu einer Psychologie der literarischen Persönlichkeiten hinzuführen und in einer Typentheorie zu enden.

Nicht also in einer historischen Reihe sind die Schriftsteller anzuordnen, sondern nach dem Kulturrang, den sie haben. Eine solche Gliederung der Individualitäten macht ihren Kulturwert sogleich erkennbar. Das Ziel ist eine Wertvergleichung der literarischen Typen, der spezifischen Geistesverfassungen großer Autoren.

Die Literaturgeschichte im landläufigen Sinn ist dann nur der rohe Teppich, in den die großen Menschen hineingewoben sind, ja sie kann stellenweise ganz zurücksinken — an den Punkten, wo die über-

flüssigste Philologenarbeit getan wurde. Man wird die Einteilungen und Gliederungen der gegenwärtig betriebenen Literaturgeschichte vollständig fallen lassen müssen, d. h. sie werden von selbst wertlos. Letzten Endes ist es ja nicht einmal auf eine Geschichte der leitenden Persönlichkeiten abgesehen, sondern auf ihre Variation, auf die Darstellung ihrer psychologischen Komplexion, auf Grund deren sie in eine übergeordnete psychologische Linie eingereiht werden können.

Die Kulturepochen kommen in den Individualitäten zum exakten Ausdruck; die historische Relation zeigt jedoch die Kulturwertungen nicht an. Jeder Autor ist der Repräsentant einer bestimmten Kulturphase, der Typus einer bestimmten Geistesverfassung; aber die chronologische Anordnung vergewaltigt sie. Das Kultursystem, das sich aus den großen Schriftstellern aufbaut, hat eine ganz bestimmte psychologische Struktur; um diese herzustellen, müssen sie aus ihrer historischen Verknüpfung gelöst und systematisch gruppiert werden. Nimmt man sorgfältig auf die Wertverkettung Bedacht, in welcher die Urheber stehen, so können sie auch gegeneinander in eine Wertabwägung gebracht werden; damit erhält man Typenquerschnitte, über welchen die Werte fluktuieren. In dieser eminent persönlichen Reihe hat man endlich eine Reinkultur von Entwicklung, ein Verlaufsschema. In keiner tatsächlichen kulturellen Epoche braucht es zur Verwirklichung zu gelangen, doch bringen die effektiven Epochen stets bestätigende Züge zu jener Verlaufsnorm bei, ohne daß je einmal von Deckung die Rede sein könnte.

Unter Literaturpsychologie ist also die Charakteristik der literarischen Typen zu verstehen, nicht die Psychologie der literarischen Kultur eines Zeitalters. Auf die Kultur ist es gar nicht abgesehen; die geht den Literarhistoriker an. Die mächtigen Dichterindividualitäten interessieren uns hier allein.

In Parenthese: in modernen Kulturgeschichten wird die Literatur nach allen Richtungen geklemmt und gepreßt; kulturpsychologischen Begriffen wird sie unterstellt, die ihrer Entwicklung Gewalt antun. Die Literatur kommt zu kurz dabei. Man möchte den Kulturhistorikern raten, aus dem Gang der Literatur selbst ihre Begriffe zu entnehmen; sind sie ordnungsgemäß deduziert, so enthalten sie auch alle in Betracht kommenden kulturpsychologischen Momente.

Es müßte also einmal der Versuch mit einer systematischen Behandlung der Literatur gemacht werden, bisher hat man sie bloß historisch traktiert. Man müßte die Haupttypen aus ihrem Bett, aus ihrer Schale herauslösen und als Individualitäten nebeneinander stellen. Kommt es doch aufs Milieu, auf die Einflüsse der Umgebung nicht an. Die literarische Individualität enthält an sich genug Elemente der Umwelt, weshalb sie noch unterstreichen? Der Zusammenhang des großen literarischen Individuums mit der Umgebung ist durchaus kein notwendiger. Der seelischen Verfassung eines solchen braucht durchaus nicht die der Umwelt zu entsprechen, es kann nicht vom einen auf die andere sogleich geschlossen werden.

Man müßte einmal die Kühnheit haben, auf den Zusammenhang mit der Kulturumgebung vollständig zu verzichten, von der letzteren völlig zu abstrahieren.

Taine irrte darin, daß er voraussetzte, ein Genie sei stets auch von genialen Menschen, von anderen Genies, von kongenialen Geistern umgeben. Es wird freilich nicht die Gesellschaft von Dummköpfen und Trotteln suchen, aber andererseits ist sein Vorhandensein kein Anzeichen davon, daß noch andere Genialitäten da sind. In einer schwachen und morschen Zeit kann eine sehr starke literarische Individualität stehen. Sie braucht nicht das Prototyp ihrer Epoche zu sein.

Die Epoche kann weit hinter der Konstitution dieser Individualität zurückstehen.

In diesen Untersuchungen spielt Taine eine wesentliche Rolle, kraft der großen Typen der Ausdrucksliteratur in nicht spezifisch literarischen Zeitaltern, die er aufgestellt hat. Wenn es eine literarpsychologische Theorie von ihm gäbe, so wäre es notwendig, diese voranzustellen und die Autorenporträts zur illustrativen Beglaubigung nachfolgen zu lassen. Nun sind aber die exakten, rein theoretischen Bemerkungen Taines sehr seltener Natur, im Gegenteil muß eine Art Literaturtheorie erst aus seinen konkreten Ausführungen abstrahiert werden. Taine hatte als Kritiker eine sehr bewegliche Seele und hielt stets zu jener psychologischen Verfassung, deren Träger er gerade behandelte; ja, die Sympathie zu dem Träger konnte ihn soweit bringen, gegen andere Verfassungen im Augenblick ungerecht zu werden. Letzten Endes sind eben auch die Interessen Taines persönliche, und sein Urteil schillert in allen Farben, in denen Persönlichkeiten auftreten können. Im Innersten aber bevorzugte er doch stets die Heroen der Literatur vor deren Künstlern.

Die literarische Auffassung Taines ist durchaus gegen das Leben hin orientiert. Wenn ein literarisches Erzeugnis ein Ausdruck der Kraft ist, so ist das auch ein Gradmesser seiner Güte. Das erste, was die Werke diesem Auge enthüllen, das ist die Energie, die sie enthalten, aus der sie hervorgingen, deren Ausbruch sie sind. Die Bedeutung eines Werkes entspricht der Macht, die daraus redet. Und Taine weiß die tiefsten Bewegungen im Herzen der großen Schriftsteller zu deuten. Es gab im Grunde auch für ihn nur zweierlei Literatur, Ausdrucksliteratur und Kunstliteratur.

Ich weiß wohl, daß Taine alle diese Schriftsteller im engsten Zusammenhang mit ihrem kulturhistorischen

Bett darstellt, daß er sie nie isoliert zeigt — das kümmert mich aber nicht. Die kulturhistorische Gesetzmäßigkeit kann bestehen, sie kann aber auch ein Irrtum sein. Ich lasse es völlig unentschieden, in welchen Grenzen man von der Determiniertheit der Literatur reden kann, denn das Thema liegt mir gar nicht am Herzen. Ich abstrahiere also durchgängig und von vornherein von der kulturellen Grundlage, ich stelle vielmehr die schriftstellerischen Persönlichkeiten in einen psychologischen Zusammenhang, scheinen sie dann zu gleicher Zeit kulturhistorisch geordnet, scheinen sie auch ganze Fragmente ihrer Kulturbasis an sich zu tragen, so war das nicht beabsichtigt. Das war höchstens ein Nebenergebnis.

Es ist heute noch verwegen, von der historischen Verknüpfung dichterischer Individualitäten abzusehen, aber der Versuch muß einmal gewagt werden, sie in einer Wertreihe, jenseits aller Geschichte, anzuordnen, in der die seelischen Verfassungen mit ihren leisen Veränderungen und Zwischentypen beschlossen sind.

Meistens besitzen die mächtigen Menschen auch die Gabe der Rede, der Sprache, des Schreibens. Es ist möglich, daß es Schriftsteller gibt, die mit den Großen der Tat auf einer Stufe stehen. Im allgemeinen aber ist das Wort eine Abirrung des Tuns.

Dem Typus der Tatmenschen stehen gegenüber:

1. die ursprünglichen Schriftsteller, die Träger der Ausdrucksliteratur;
2. die Kunstliteraten, die Künstler der Sprache.

Es steht also eine mehr romantisch gefärbte Gruppe einer mehr klassisch gefärbten gegenüber.

Damit maße ich mir nicht an, als Literarhistoriker oder als literarischer Ästhetiker zu verfahren; ich behaupte nur, daß ein großer Teil der literarisch produzierenden Köpfe dieser Art der Literaturbetrachtung zu unterstellen ist. Es liegen hier fundamentale Tat-

sachen der literarischen Produktion überhaupt verborgen. Gewiß werden weite Gebiete der Literatur von dem hier statuierten Zusammenhang nicht betroffen, dem widerstreitet schon der ungeheuere Reichtum dichterischer Individualitäten, der sich einem beim Blick ins Leben auftut. Wohl aber kann eine sehr berühmte Reihe von heroischen Dichtern damit gefaßt werden. Ich will sie fassen.

II.

Taines literarische Persönlichkeit und seine Produktionspsychologie.

Unter den mannigfachen Beurteilungen, denen man Taine unterstellt hat, finden sich nur wenige, die wesentlich dem Schriftsteller in dieser machtvollen Persönlichkeit gelten. Vielleicht bietet aber eine Einsicht in die Stellung Taines zur Literatur einen tieferen Einblick in sein Wesen als jede andere Betrachtung. Man kommt zu einem überraschenden Resultat, wenn man gegenüber der Vielspältigkeit seiner Interessen einmal den Schwerpunkt der Betrachtung in seine Literaturtheorie legt und seine literarischen Ideen Revue passieren läßt.

Ohne die Attitüde eines Märtyrers oder eines Heros anzunehmen, hatte Taine die Universitätslaufbahn aufgegeben, um alle Gefahren des unabhängigen literarischen Berufs zu laufen. Er war mehr Schriftsteller als Philosoph, obschon er mehr darauf Anspruch machte, als Philosoph anerkannt zu werden. Er liebte alles Reinliche, Klare, Präzise, Definierbare. Taine ist typisch für die Wirkungen, die von der Wissenschaft auf die Phantasie und die Gemütszustände ausgeübt werden.

In seiner Jugend suchte er die Gesellschaft intelligenter Freunde, mit denen er plaudern und diskutieren, mit denen zusammen er Macaulay bewundern konnte. In seinem Alter wurde er misanthropisch, nicht aus Bitterkeit oder Gehässigkeit, aber er war ein verschlossener Mensch, sagt Monod; ein Überlegener, der es liebte, zu raisonnieren. Er liebte die Menschen

nicht und ihre Gesellschaft suchte er nicht. „Er fand die Menschen nicht liebenswürdig, weil er es selbst nicht verstand, sich ihnen sympathisch zu machen. Er war ein überlegener Mensch, und diese müssen eine unendliche Schmiegsamkeit haben, um es mit den anderen Menschen auszuhalten.“ Man muß bis auf La Roche-Foucauld zurückgehen, um jemand zu finden, der so wenig von der Güte des Menschen hielt, wie Taine. Er war immer geneigt, in ihm eine Bestie zu sehen. Es wäre aber falsch, aus der Wildheit des Menschen in revolutionären Zeiten zu schließen, daß er es von Natur ist.

Taine war vor allem ein großer Schriftsteller. In der Literatur, genauer: in ihrem essayistischen Zwischengebiet, wuchs ihm der Lorbeer. Seine Lieblingsautoren waren Stendhal, Balzac und Musset. Für den letzteren zeigte er eine schwärmerische Verehrung. Eine feurige impulsive Schriftstellernatur, der die Worte ganz unabhängig von einem ideelen Publikum zuströmen, war Taine nicht, er meinte, der rechte Schriftsteller schreibe immer, als habe er verständige Leser vor sich. Was die Methode anlangt, muß man in Taine den Kritiker von dem Literarhistoriker unterscheiden, der letztere stand im Bann der Methode, der erstere war ihr so weit überlegen, daß er eine ganz suggestive Impression von einem großen Schriftsteller geben konnte. Seinem anschmiegsamen Geiste gelang es, eine Anzahl von Autoren sich zu assimilieren, in die verschiedensten Seelen konnte er sich hineinversetzen, aber in irgend einem Moment stand seine Einfühlung vor einer Schranke, die er nicht überstieg, da er doch das System, aus dem er urteilte, nicht hinter sich zerbrechen konnte. Man muß alle Momente, die Taine in den Zusammenhängen eines Geistes aufdeckt, gelten lassen, aber man muß dabei auch stets im Auge behalten, daß es nicht die einzigen sind.

Man kann nicht unbedingt behaupten, daß die Instinkte Taines klassische waren, er liebte wohl die Form, er bevorzugte Musset vor Victor Hugo und Lamartine, aber mehr noch liebte er im innersten seiner Seele die ungebrochenen, ungebändigten und ursprünglichen Naturen. Shakespeare galt ihm als der höchste und wahrste Ausdruck des Romantismus. Sein herber Sinn für die Wirklichkeit ließ ihn auch die ungezügelt nach der Realität jagenden Temperamente vorziehen.

Ein tiefer Instinkt des Lebens durchglühte diesen Mann, so liebte er auch in den Werken der Literatur über alles die Kraft und den Ausbruch. Kein Autor hat in solchem Umfange und mit solcher Konsequenz die Werke durchmustert, um aus ihnen auf das dahinter vibrierende Leben zurückzuschließen, als Taine. Sobald er als Historiker urteilte, verschoben sich freilich diese Bewertungen, aber nie so sehr, daß seine Darstellung vom Leben davon beeinträchtigt worden wäre. Die großen Epochen der Kunst und Literatur fand er von einer Intensität des Lebens ausgezeichnet, die zu jener der vorangehenden oder nachfolgenden Zeit in direktem Gegensatz steht. „In solchen Zeiten allgemeinen Schwunges und plötzlichen Aufblühens interessieren sich die Menschen für sich selbst; sie finden das Leben schön und wert, ganz und gar dargestellt und in Szene gesetzt zu werden; sie spielen damit; sie genießen seinen Anblick; sie lieben seine Tiefen und Höhen; sie machen daraus einen Kunstgegenstand“ (E. L. I. 236). Dabei legte er dar, daß es keinen isolierten Autor gibt, immer steht er in einer Gruppe, und diese Gruppe wiederum steht in feinster und intimster Korrelation mit einem größeren Ganzen: und es ist nicht einmal ein einheitlicher Geschmack, der ihn umschließt, er steht in den verschiedensten Ringen von Geschmackskreisen.

Gegenüber der überlegenen Literatur ist die Milieutheorie machtlos. Die mittelmäßigen Schriftsteller sind wirklich die Produkte ihrer Masse und ihrer Rasse, sie schreiben nichts anderes, als was ihre Nachbarn auch gedacht haben. Was aber an den überlegenen Menschen allein interessiert, ist gerade das, was sie von ihren Zeitgenossen unterscheidet — und gerade bei diesem wertvollsten versagt die Methode.

Daher ist auch die Nähe eines Hofes, an dem er wirkt, durchaus kein Beweis für die Vorbildlichkeit eines Autors. Gewiß ist der Hof ein gesellschaftliches Zentrum, aber die von ihm gepflegte Literatur braucht noch nicht die beste zu sein, geschweige denn die einzige oder die für die allgemeine Gesellschaft eines Volkes typische. Wenn überhaupt eine Beziehung zwischen dem allgemeinen sozialen Zustand und der Literatur eines Landes besteht, so braucht doch der Hof kein Prototyp des sozialen Zustandes zu sein und wird es in den seltensten Fällen sein.

Taine wurde auch der geistige Vater des Experimentalromans, ohne daß er es gewollt hätte. Die Naturalisten stützten sich auf die Lehre vom Document humain, nur bezeugte Tatsachen sollten die Grundlage des Romans bilden. Damit wähnte man die Kunst auf die Höhe eines wissenschaftlichen Verfahrens zu bringen, denn Taine hatte selbst gesagt: „Was die Geschichtschreiber auf dem Gebiet der Vergangenheit schaffen, schaffen die großen Roman- und dramatischen Dichter auf dem Gebiete der Gegenwart.“ Die Balzacstudie wurde für Zola zu einem Lebensereignis.

Vor der naturalistischen Methode, vor der Art, wie Zola schrieb, hatte Taine wenig Respekt, er war durchaus nicht der Meinung, daß ein Roman ein Kompendium von „exakten Noten über den Menschen und die Gesellschaft“ bilden müsse. Das induktive

Verfahren ist für die Literatur nicht geeignet, auf diesem Wege endet sie bestenfalls bei Enquêten. Diese Kunst der peinlich beobachteten realistischen Details kann dem Leser am allerwenigsten zu einer Offenbarung werden. Schaffen ist synonym mit Schauen, Starkfühlen und nicht mit Analysieren und Inducieren.

Und doch zogen die Naturalisten weiter nichts als die Konsequenz aus den Taineschen Maximen; in der Theorie Taines spielt der Inhalt eines Literaturwerkes an bezeichnenden Dokumenten eine wesentliche Rolle; verfehlt ist nur, nach diesen allein den Wert bemessen zu wollen. Mit der Milieutheorie steht es ja nicht anders. Wer ein Gedicht genießt, fragt wenig nach den Umständen, aus denen es geboren wurde, und wer ein Buch liest, für den ist es eine Suggestion und keine Beweisführung, daß gewisse physiologische Vorgänge dabei stattfinden. Die dichterische Individualität ist etwas Gegebenes, Unumstößliches. Die Gegenwart bewertet das literarische Genie höchst subjektivistisch. Der Reichtum an literarischen Strömungen, die nebeneinander bestehen, ist heute so ungeheuer, daß auch dem Blindesten die starke Heterogenität ihrer Milieuquellen klar wird.

Wie sich Taine am Schreibtisch verhielt, verdient noch einige Worte. Nur zögernd griff er zur Feder, um zu schreiben. Er pflegte sich lange mit seinen Ideen, Formeln und Tatsachen zu beschäftigen, bevor er sie niederschrieb. Bourget erinnerte 1897 daran, daß Taine sich für seine letzten Augenblicke die Lektüre einiger Seiten von Sainte-Beuve gewünscht hatte, um etwas Klares zu hören. Das ist charakteristisch. „Schön wie die Logik", rief er einmal beim Spiel einer Beethovenschen Sonate aus. Er rühmte Stendhal, der „Bücher schrieb, für die er sich zwanzig Leser wünschte, und er fand sie auch". Er war ein Meister der Prosa. Es ist sicherlich auch Taine mit zu verdanken, wenn

wir von der einseitigen Überschätzung des Verses und der rein metrischen Sprache zurückgekommen sind und uns der Ansicht, daß eine gute Prosa noch schwerer zu schaffen ist, als Verse und Rhythmen, nicht mehr verschließen.

Bei alledem besaß er ein starkes literarisches Temperament; man warf ihm sogar vor, daß er seine Persönlichkeiten nach der Art realistischer Romanschriftsteller beschrieben, daß er Romancierporträts geliefert habe; man hat es ihm in der Wissenschaft stark verübelt, daß er bedeutende literarische Qualitäten besaß. Es verursachte ihm Trauer, zu sehen, wie Flaubert, dessen Salon er zuweilen besuchte, zwanzig Jahre an einem Bande schrieb.

Als männlichen Stil bezeichnete er eine Schreibweise unter der Wirkung höherer Überlegung, welche die spontane Eingebung berechnend in Schach hält und angesichts eines bestimmten Endziels wählerisch zu Werke geht. „Der Geist ist dahin gelangt, Selbstbeurteilung zu üben und er übt sie. Er besieht sich seine dem augenblicklichen Anstoß entstammende Arbeit nochmals, findet, daß sie kindisch, unzusammenhängend, weitschweifig und unvollständig ist und macht sich daran, sie zu verbessern, zu verbinden, zu feilen, zu vervollständigen, unnützes auszuscheiden." (E. L. I. 254.) Der große Autor entwickelte sich zum erstenmal in der „Reise in die Pyrenäen", 1854; von diesem Jahre an datiert auch seine staunenerregende Wirklichkeitsbeobachtung.

Die Geschichte der englischen Literatur strotzt von Originalität der Gedanken und trägt alle Züge einer hohen Macht literarischer Kunst. Die Etudes d'histoire et de critique gehören zu den bedeutendsten literarischen Arbeiten Taines, mindestens ist er als Schriftsteller in diesen Essays unvergleichlich. Die meisterhafte Komposition des Napoleonbuchs macht dieses

Geschichtswerk zu einer hohen künstlerischen Leistung. Gildemeister hat es nach seiner ästhetischen Wirkung den spannendsten Werken der Dichtkunst gleichgestellt.

Monod sagt, daß Taine die Kunst des Romanciers als die höchste schätzte. Er versuchte sogar, einen Roman zu schreiben, aber nach neunzig Seiten hörte er auf, als er merkte, daß sein Roman nur eine individualpsychologische Analyse war. Aber es war ihm nicht gegeben, lebendige und tätige Persönlichkeiten zu schaffen. Es muß ein sehr trostloser Augenblick gewesen sein, als er sagte: „Ich habe die großen Künstler, die fruchtbaren Köpfe, die fähig sind, lebende Figuren zu erzeugen, zu nahe gesehen, um mich selber für einen zu halten."

Das muß sehr früh gewesen sein; denn später, als Machthaber der Wissenschaft, hat Taine die Romanschreiber, Zola an der Spitze, weit von sich abgeschoben.

Es ist auch natürlich: im Künstler und im politischen Helden ringt, wie bei allen Menschen, die gleiche Macht nach Ausdruck. Napoleon und Byron haben die analoge psychologische Konstitution.

Bourget sagt zwar irgendwo einmal: „Jeder Schriftsteller schreibt mehr oder weniger seine Memoiren." Aber eine so starke literarische Ader Taine auch hatte, von sich selbst schreiben zu können, was doch erst den wahren Adel des Schriftstellers ausmacht, war ihm nicht gegeben. Die Gegenstände, um die sein Genie sich rankte, waren nicht unmittelbar mit seiner Persönlichkeit verknüpft, sie waren objektiver Natur.

Taine war ein lettré manqué. Seine psychologische Grundeigenschaft war eine literarische. Er rächte sich an seinen glücklicheren Genossen, indem er die Bedingtheiten der Literatur aufdeckte. Er kannte sich sehr gut, kein Wunder, daß er ein ausgezeichneter literarischer Kritiker wurde.

Ich glaube, daß Taine am Problem der Literatur noch tiefer gelitten hat, als Nietzsche. Seiner Anlage nach ein glänzender Schriftsteller, erschöpfte sich seine Kraft nicht darin, Schriften zu produzieren. Es ist charakteristisch, daß er in einer Aufzählung den Schreiber zwischen den Eunuchen, das Weib und den Mönch setzt. Sein Lebensideal war ein höheres, als ein rein literarisches. Daß er dabei einem inneren Zwiespalt nicht entging, ist klar. Taine sagte es nicht, aber bei aller kunsttheoretischen Klarheit hatte er eine so unsagbar tiefe Verachtung für die Artisten der Literatur, wie sie selbst Nietzsche nicht hatte. Das ist der typische Fall bei allen Tatmenschen. Es sind sehr unglücklich veranlagte Naturen.

Es wird nötig sein, noch einige psychologische Fragen Revue passieren zu lassen. Es ist fraglich, und es bildete auch ein Problem für Taine, welche Art der Phantasie, welche psychische Disposition für die literarische Tätigkeit am geeignetsten ist. Es wird sich zeigen, wie Taine über das Vorhandensein von unbewußten Vorgängen im Menschen dachte.

Nach Taine ist „unsere Wahrnehmung der Außenwelt ein Traum des Innern, der sich mit den Außendingen in Einklang befindet" (V. II. 11). „Wenn wir gesund sind, erkennen wir das Phantom als das, was es ist, als Trugbild, Vorstellung, Idee. Und diese Erkenntnis findet statt, selbst wenn es scharf umschrieben, farbig, im einzelnen deutlich ist, aus klaren Bildern besteht. In der Tat haben die Maler, die die lebhafteste Einbildungskraft besitzen, die ein ganzes Porträt aus dem Gedächtnis anfertigen, Horace Vernet, der komplizierte Uniformen aus dem Kopfe malte, keine Hallucinationen; sie vermengen ihre geistigen Vorstellungen nicht mit den äußeren Gegenständen" (V. II. 30).

Ein Gehirn beherbergt „Myriaden von Tönen, Formen und Tatsachen". Wohl entziehen sich die

Elemente der Wahrnehmung dem Bewußtsein, aber sie sind nichtsdestoweniger wirklich und tätig. Das Bewußtsein kennt die Wahrnehmungen nur „im Zustande hochgradigster Zusammensetzung" (V. II. 263). Die dem Bewußtsein nicht wahrnehmbaren Ereignisse „sind bei weitem zahlreicher als die anderen, wir nehmen von der Welt unseres Seins nur die Gipfel wahr, sonnenbeleuchtete Höhen eines Kontinents, dessen Tiefen die Schatten der Nacht decken. Unter den gewöhnlichen Wahrnehmungen liegen ihre Komponenten, jene elementaren Wahrnehmungen, die zu Komplexen zusammentreten müssen, um zum Bewußtsein zu gelangen" (V. II. 225). Nur wenige Ereignisse treten in unser Bewußtsein, die große Mehrzahl aber nicht. „Um einen kleinen erleuchteten Kreis herum breitet sich eine weite Dämmerung aus, und noch weiter hinaus endlose Nacht; aber die Ereignisse der Nacht und der Dämmerung sind ebensogut wirklich, wie die des kleinen Lichtkreises."

„Unterhalb der Bilder und Erfahrungen, einer Art von Vegetation, die am hellen Tage wächst, liegt eine dunkle Welt verschwommener, verworrener, einander widerstrebender Neigungen und Abneigungen, Gegensätze und Reize, die wir kaum noch unterscheiden und die gleichwohl die nimmer versiegende, sprudelnde Quelle unserer Handlungen ist . . . Diese unzählbaren kleinen Emotionen vereinigen sich zu einem Trieb, und der Trieb selbst gipfelt in einem Ausdruck. Welches dieser Ausdruck sei, die nachahmende Gebärde eines Künstlers, die metaphorische Halbvision des Dichters, die darstellende Pantomime des Wilden, das scharfbetonte Wort des leidenschaftlich Erregten, der trockene Spruch und die abstrakten Sätze des ruhigen Denkers — der geistige Vorgang ist immer derselbe" (V. I. 34).

Taine steht damit den Ansichten, die Stuart Mill über die unbewußten Elemente des Seelenlebens hatte,

sehr nahe: auch für diesen waren sie Vorstellungen von latentem Leben, in einem rudimentären Zustand befindlich, von einer Art organischer Prädisposition. Bei alledem kommt es auf die Abgrenzung des Bewußten vom Unbewußten an. Im Zustande des Schaffens beobachte ich bei mir einerseits eine Verdunkelung, eine Verdämmerung weiter Bewußtseinsgebiete, ihr Hinabsinken unter die Schwelle; andererseits die Konzentration, Spezialisierung eines bestimmten Bewußtseinsausschnittes, die grelle Beleuchtung einer Region von Vorstellungen, denen zudem fortwährend alle zum Gegenstand der Konzeption bezüglichen zuströmen. Dieses Bewußtseinsfeld steht wie unter dem scharfen Licht eines Scheinwerfers, das Bewußtsein ist darin erhöht, gesteigert, seine Elemente aber sind die gewöhnlichen psychischen. Jeder Mensch verfügt über einen normalen Verlauf des Bewußtseins, mit dem er die Forderungen des Tages und Lebens erfüllt. Die Schaffenszustände sind Erhöhungen, sie können keine konstante Kette abgeben; das wäre eine Reihe von Explosionen, hinter denen der Wahnsinn grinste. Auch Taine fand, daß sich bei allen Personen, deren Einbildungskraft überreizt ist, Reihen eingebildeter Ereignisse in die Reihen der wirklichen einflechten.

Taine stellte auch die Bedeutung der Vision und Ekstase ins hellste Licht. „Bevor Shakespeare seinen Sommernachtstraum schrieb, sah er in Wirklichkeit, was er später schilderte." „Eine volle, frische Seele drückt ihre Gedanken nicht durch philosophische Urteilsketten aus, sondern durch Spiel und konkrete Gestaltung. Mimik ist die erste und echte Sprache, die Sprache der Kinder, der Künstler, der Freude, der Erdichtung" (E. L. I. 238). Je deutlicher und stärker man sich eine Handlung vorstellt, je näher ist man dem Punkt, sie zu verrichten. Ein Neapolitaner spielt unwillkürlich alle seine Erzählungen und Projekte.

Endlich verbreitet sich Taine über die Wirkung von Phantasiebildern bei Gerard de Nerval, Poë und Balzac. Auch Blake, der Dichter und Zeichner, der berühmte Tote zitierte, sich mit ihnen „von Seele zu Seele" und, wie er sagte, durch „Intuition und Magnetismus" unterhielt, bildete für ihn eine interessante geistige Erscheinung. Er ging dem Wirken der Illusionen bei ihnen nach und fand sie wieder „in dem geistigen Vorgange bei dem dramatischen Schriftsteller, bei dem Erzähler, bei jeder lebhaften Einbildung; mitten aus dem Strom des geistigen Monologs taucht eine Apostrophe, eine Antwort empor" (V. II. 179). Dabei erörtert er „jene genauen, lebhaften, farbigen Vorstellungen, zu denen sich die Einbildungskraft großer Künstler erhebt, eines Balzac, Dickens, Flaubert, Heine, Poë . . . Sie kommen so weit, daß sie für Augenblicke halluzinieren, aber nur für Augenblicke". Die Illusion „wird beim Romandichter in jedem Augenblick hinfällig". Taine, für welchen die Gesundheit des Geistes in der modernen, regulierten, entnervten, geschwächten Menschheit bloß ein glücklicher Zufall ist, meint, es sei fast ein Wunder, wenn sich aus diesem „Wirrsal ungeheuerlicher Wahngebilde und heulender Narrheiten" ein gesunder Geist erhebt.

In diesem Zusammenhange gewinnen die Aussagen, die Taine von Flaubert über seine Schaffenszustände erhielt, eine unverkennbare Wichtigkeit. Diese Selbstbeobachtungen haben auch heute noch ihre Bedeutung: „Wenn die Landschaft, die handelnde Figur, die Stimme und Gebärde der Persönlichkeit anfangen, Gestalt und Klarheit zu gewinnen, so wartet man mit verhaltenem Atem; zuweilen erscheint dann alles mit einem Schlage, ein anderes Mal langsam, in Absätzen" (V. II. 49).

Taine zieht nun einen Vergleich zwischen der inneren Vision des Künstlers mit der des wirklichen Halluzinärs; aber Flaubert wehrt sogleich ab:

„Ich kenne beide Zustände vollkommen, ein Abgrund gähnt dazwischen. Die wirkliche Halluzination ist stets mit Schreck verbunden; Sie fühlen, daß Ihr Ich Ihnen entschlüpft; man glaubt, man müsse sterben! In der poetischen Vision dagegen ist Freude; es strömt etwas in Sie hinein. Nicht minder wahr ist, daß man nicht mehr weiß, wo man ist". . . . „Oftmals kommt diese Vision langsam, ein Teil nach dem andern, gleich den verschiedenen Teilen einer Dekoration, die man aufbaut"; aber oft ist sie auch plötzlich da, „flüchtig, wie die Halluzination beim Einschlafen. Es erscheint Ihnen etwas vor den Augen, und da heißt es, eifrig hinterher sein." — Aber in beiden Fällen ist das, was erscheint, erwartet, gewollt oder wenigstens in dem dehnbaren Kreise der erwarteten und gewollten Bilder einbegriffen, es wird dann sofort durch die schreibende notierende Hand verwandt und verwertet, mithin augenblicks von hemmenden Wahrnehmungen gefolgt; in jedem Fall besitzt die Erscheinung von ihrer Geburt an als besonderes Merkmal die Eigenschaft, daß sie auf eine persönliche Anstrengung hin, in einer vorhergesehenen Richtung, nach einer vorgängigen Untersuchung auftaucht, wie ein Effekt des Innern und nicht wie ein Eindruck von außen.

Also: eine Reihe sehr schnell verlaufender Halluzinationen, die gewollt sind und jeden Augenblick durch die mehr oder minder deutliche Wahrnehmung der wirklichen Welt unterbrochen und verneint werden können, und es in der Tat werden, sie bilden die Vision der Maler und Dichter und unterscheiden sich, wie Baillarger sagt, durchaus von der eigentlichen Halluzination, die unvermutet und ungewollt kommt, ohne unser Zutun andauert, sich von selbst entwickelt, von der Aufmerksamkeit nicht beeinflußt wird und uns als Einwirkung einer fremden Macht erscheint" (V. II. 50).

Über die dramatische Phantasie hat Taine mannigfach gedacht. Gelegentlich Addison sagte er: „Wenn man sich eine Situation oder Handlung lebhaft vorstellt, so wird man mit derselben Kraft das ganze Netzwerk ihrer Bänder sehen; die Leidenschaften und Fähigkeiten, alle Gebärden und Töne der Stimme, alle Einzelheiten der Kleidung, Wohnung und Gesellschaft, die sich daraus ergeben, werden sich in unserem Geiste verbinden, ihre Voraussetzungen und Konsequenzen herbeizuziehen; und diese sich langsam ordnende Ideenmenge wird sich schließlich auf ein einziges Gefühl konzentrieren, dem, wie einer tiefen Quelle, das Bild und die Geschichte einer vollständigen Persönlichkeit entquillt" (E. L. II. 312).

Auch über die Auslese der Vorstellungen, die beim Schaffen des Künstlers stattfindet, gibt Taine Auskunft. Auf die Psychologie des Schriftstellers speziell beziehen sich Ausführungen, die den Komplikationen von Erinnerungsvorstellungen gelten, soweit sie 1. eigenen Erlebnissen, 2. fremden (gehörten), 3. schriftlich fixierten (gelesenen) gelten.

Von allgemeinerer Gültigkeit sind die Gedanken Taines über die Entstehung von geistigen Typen. „Es sind die Menschen gegeben, die um uns leben; wir werden durch eine gewisse generelle Gestalt, die ihnen eigen ist, angesprochen; wir bemerken bald bei dem einen, bald bei dem anderen in höherem Grade die äußeren Zeichen irgend einer Eigenschaft oder Disposition, die für das Individuum oder die Gattung wohltätig ist, wie Behendigkeit, Stärke, Gesundheit, Feinheit oder Energie; wir sammeln diese Zeichen nach und nach alle; wir wünschen einen menschlichen Körper zu sehen, an dem die Eigenschaften, die wir für die wichtigsten und köstlichsten halten, sich durch einen universelleren und stärkeren Ausdruck kundgeben, und wenn sich ein Künstler findet, bei dem

diese Gruppe begriffener Bedingungen zu einem ausdrucksvollen Bilde, einer sinnlichen Vorstellung, einer inneren Halbvision sich gestaltet, so nimmt er einen Marmorblock und gibt ihm die ideale Gestalt, die die Natur uns nicht vorzuführen vermochte“ (V. II. 234).

Man sieht, welche besonnene und ruhige Haltung Taine den Jüngern des Dionysos gegenüber einnahm. Die Exaltation des Schaffens fand in ihm keinen Lobredner, der Schöpfungsüberschwang, dem man noch die schallendsten Hymnen singt, stand bei ihm nicht hoch im Preise. Den Individualismus in der dionysischen Form ablehnen, heißt noch nicht, der künstlerischen Individualität überhaupt den Garaus machen. Letztere war für Taine unantastbar, voller Tiefe und reicher Erfahrung und stark mit sozialen Wertungen durchtränkt. Wenn die anderen, die nur dem eigenen Subjekt frönen, einmal eine Erleuchtung haben, dann meinen sie schon, die Erde bebe, Orkane durchwühlten den Ocean und Blitze durchzuckten die Luft. Eine Persönlichkeit kann man aber sein, ohne dem dionysischen Wahn zu huldigen, ja, man ist es eigentlich erst, wenn man ihn von sich abgetan hat.

Der schöne Wahn der Einzigkeit ist freilich dem Kritiker versagt. Zu Zeiten wohl ergreift ihn auch die Lust, einzig zu sein, seiner Unersetzlichkeit froh zu werden, aber er verliert an seiner eigensten Größe, um so mehr er Künstler sein will. Er macht sich damit schwerpunktslos und tritt aus dem Gleichgewicht seines Schaffens heraus.

III.

Psychologie der englischen Literatur-geschichte. (A.)

Wenn wir nun einen Gang durch die Geschichte der englischen Literatur antreten, um die literarischen Wertungen Taines festzustellen, werden wir an ganz bestimmten Punkten stehen bleiben und die Seelenakten der berühmtesten dichterischen Persönlichkeiten zusammen mit den psychologischen Verfassungen der bedeutsamsten Zeitalter herauslösen; wir ersetzen das gewöhnliche chronologische Verfahren durch das psychologische.

Um diese Betrachtungen einzuleiten, sind die Gedanken Taines über die Inspiration der Skalden ganz trefflich geeignet. „Die Gedanken verketten sich beim Visionär nicht so, wie beim ruhigen Denker. Jener geht von einer Farbe zur andern, von einem Ton zum andern über; seine Einbildungskraft ist eine Reihe von Gemälden, die aufeinander folgen, ohne einander zu erläutern." „Das lebendige Wort, das dem Dichter in den Sinn kommt, gibt er ganz momentan wieder." Die Gedanken vermengen sich, die Ideen durchbrechen sich gegenseitig . . . alle Künste der Vernunft und der Logik bleiben aus dem Spiele. „Die Leidenschaft brüllt gleich einem formlosen Monstrum und bricht sich in kurzen abgerissenen Versen Bahn" (E. L. I. 69).

Nun war Caedmon allerdings kein Skalde, aber doch mindestens damit verwandt. Auch bei ihm

herrschte die Intuition und die Analyse trat völlig zurück. „Solche Dichter beten mit der ganzen Rührung einer neuen Seele, — sie verehren, sie liegen auf den Knien; je weniger sie wissen, desto mehr fühlen sie.“ „Die ganze geistige Anlage einer ungebildeten Seele liegt eben nur in der Stärke und Aufrichtigkeit ... ihrer Empfindungen; darüber hinaus ist sie machtlos ... Verlieren diese Menschen ihr hitziges Fieber, so verlieren sie damit zugleich ihre ganzen Geistesgaben ... Derselbe lyrische Dichter kann einmal ein Vieh, dann wieder ein genialer Mensch sein, denn sein Genie kommt und geht wie eine Krankheit; statt es zu besitzen, erleidet er es“ (E. L. I. 86). Und allgemein: „In Geisteswerken kann man nur infolge der Aufrichtigkeit des persönlichen und ursprünglichen Gefühls mächtig wirken.“

Die normannische Invasion des 12. Jahrhunderts brachte der Sprache eine Degradation. „Die Leute, die genug Muße haben, um lesen zu können, sind Franzosen; für diese dichtet und erfindet man, denn die Literatur paßt sich jederzeit dem Geschmack derer an, die sie verstehen und bezahlen können.“

In diese Zeit gehören die Erzählungen Chaucers; in den herrschenden Sitten finden sie ihre Begründung, denn ein höheres Gesellschaftsleben hat sich zu entwickeln begonnen, und „die derart aufgefaßte Erdichtung tut nichts anderes, als daß sie die Stufen- und Straßenkonversation in die Buchform überträgt.“ Taine liebte die bewußten Gedankengebilde Chaucers mehr, als seine geschwätzigen Improvisationen. Das tritt aus seiner Kritik klar hervor. Er liebte es, daß der Verfasser über seiner Schöpfung stand und an ihr seine geistige Überlegenheit bewies. Überdies stand Chaucer mitten im Leben und sah mit eignen Augen. „Die Erziehung und Ausbildung durch politische Geschäfte, Reisen, Kriege und Hofleben ist eine andere,

als die durch Bücher allein" (E. L. I. 164). Chaucer ist imstande, „die eigentümlichen, bedeutsamen Züge jedes Gegenstandes, jeder Landschaft, Situation oder Person abzuheben, zusammenzustellen, zu ordnen und daraus ein Kunstwerk zu machen, das das Naturwerk durch seine Reinheit und Vollendung übertrifft" (210). Alles in allem: Chaucer hat einen Stil.

Mit der größten Begeisterung hat Taine die englische Renaissance, diese Zeit der „unmittelbaren, schöpferischen Auffassung" geschildert. Ein Exkurs über die (hier unwesentliche) Milieutheorie mag vorangestellt werden. „Hinter jeder Literatur steckt eine Philosophie. Jedem Kunstwerk liegt eine Vorstellung vom Leben und von der Natur zu Grunde; diese Vorstellung leitet den Dichter, der sie — sei es bewußt oder unbewußt — durch das, was er schreibt, zur Anschauung bringt; und die Gestalten, die er schafft, wie die Ereignisse, die er erfindet, dienen nur dazu, die dumpfe schöpferische Idee, durch die sie angeregt und vereinigt werden, zu Tage zu fördern . . . Daher wird die Literatur entstehen, sich ändern, blühen, entarten oder erlöschen, je nach der Entstehung, Änderung, Blüte, Abnahme oder Trägheit des Grundbegriffes. Wer diesen kultiviert, kultiviert auch jene, und wer den einen untergräbt, untergräbt auch die andere. Man versuche es, in alle Geister eines Jahrhunderts eine neue große Vorstellung von Natur und Leben eindringen zu lassen, so daß sie sie mit vollem Herzen fühlen und mit aller Kraft schaffen, und man wird sehen, daß sie das Bedürfnis empfinden werden, sie auszudrücken" (214).

Welchen Anblick gewährt nun das Schaffen beim Eintritt der englischen Renaissance?

„. . . Die Menschheit nimmt eine neue höhere Geistesform an. Das eigentliche Merkmal dieser Epoche ist, daß man die Dinge nicht mehr stückweise, ver-

einzelt, oder im Sinne scholastischer, mechanischer Einteilungen auffaßt, sondern insgesamt, im allgemeinen und vollständig, mit der Leidenschaft eines sympathischen Geistes, der in den ihm vorliegenden Gegenstand nach allen Richtungen eindringt, ihn in allen Teilen prüft, sich ihn aneignet, ihn in Fleisch und Blut aufnimmt und sich dessen lebendiges, mächtiges Bild einprägt, — ein Bild, das so lebendig und mächtig ist, daß er sich genötigt sieht, es der Außenwelt durch ein Kunstwerk oder eine Handlung anschaulich zu machen. Eine hochgradige Seelenglut, eine üppige glänzende Phantasie, Visionen, Halbvisionen, Künstler, Gläubige, Stifter, Schöpfer, — dies alles entsteht unter der neuen Geistesform, denn um zu schaffen, bedarf man — wie Luther und Ignatius Loyola, wie Michelangelo und Shakespeare — keiner abstrakten, halben, trockenen, sondern einer konkreten, fertiggestalteten, fühlbaren Idee, einer echten Schöpfung, die inneres Leben besitzt und ans Tageslicht zu kommen trachtet" (229).

Taine geht noch weiter, um den neuen Geisteszustand und seine Entzückungen zu erklären.

„Im Leben jedes Menschen gibt es Augenblicke, in denen er angesichts der Dinge sich von einer plötzlichen Gewalt ergriffen fühlt. Diese Anhäufung von Gedanken, bunten Erinnerungen und halbfertigen Bildern, die in allen Ecken und Enden seines Geistes eine dunkle Existenz führen, wird durcheinander geschüttelt, ordnet sich und entwickelt sich plötzlich blumengleich. Er ist davon entzückt und kann sich nicht enthalten, das reizende Geschöpf, das er da entstehen sieht, zu betrachten und zu bewundern; er will es ununterbrochen sehen, er will noch mehr dergleichen sehen, er denkt an nichts anderes. Ähnliche Momente gibt es im Leben der Völker . . . die Nationen fühlen sich glücklich beim Betrachten schöner Dinge und ihr

einziger Wunsch geht dahin, daß dieselben so schön wie möglich seien" (278).

Es braucht nur einen Schritt, um von dieser Anerkennung zur Rechtfertigung der romantischen Schäferspiele der Shakespearezeit zu gelangen: „Kann etwas reizender sein, als die beengende drückende Welt der Wirklichkeit zu verlassen, leichtbeschwingt in höheren Regionen zu schweben, sich in Feen- und Wunderländer hineinzuträumen, alles durch Rosenbrillen zu sehen, den schwerfälligen Gesetzen und rauhen Hindernissen des Lebens zu entfliehen, alles nach Belieben der launenhaften Phantasie aufzuputzen und abzuändern?" (285.)

Im Ganzen wurden die Menschen dieser Zeit von der „unaufhörlichen Schaffenskraft einer nervösen Empfindung" getrieben.

Wenn man die Typen kennen gelernt hat, in denen für Taine die englische Renaissance heraustritt, wird man gestehen, daß die Einleitung für sie nicht trefflicher hätte sein können.

Da zieht zunächst Spenser unsere Aufmerksamkeit auf sich. „Ein echter Dichter", charakterisiert ihn Taine, „das heißt besonders ein Träumer und Schöpfer, der sehr natürlich, sehr instinktiv und sehr andauernd schafft und träumt. Man hat oft den Versuch gemacht, diesen inneren Zustand der großen Künstler zu schildern, ist aber damit noch nicht zu Rande gekommen. In ihrem Geiste gibt es eine Art Vegetation; jeden Moment kommt eine Knospe hervor, gleich darauf wieder eine, dann noch eine. Jede entsteht, erblüht und wächst von selbst, so daß man jetzt eine ganze grünende Pflanze, dann ein Dickicht und endlich einen Wald sieht. Zuerst erscheint eine Person, dann eine Handlung, dann eine Landschaft, dann eine Reihe von Personen, Handlungen und Landschaften, die sich mittels einer unwillkürlichen Entwicklung vervollstän-

digen und gruppieren, etwa, wie es uns passiert, daß wir im Traume einen Aufzug von Gestalten sehen, die sich, ohne unser Zutun, ganz von selbst präsentieren und anordnen. Diese Quelle lebender, wechselnder Formen versiegt bei Spenser nie; dieser sinnt fortwährend, das Sinnen ist sein normaler Zustand." Aber nun die Art dieses Sinnens: „Gewöhnlich gärt der Geist eines Dichters stoß- und ruckweise; die Ideen sammeln sich an, streifen einander, wachsen plötzlich zu Massen und Haufen an, und machen sich in bündigen, eindringlichen, konzentrierten Worten Luft; es scheint, als ob sie dieser plötzlichen Anhäufungen bedürften, um die Einheit und Energie der von ihnen dargestellten Gegenstände nachzuahmen" (292). Das alles trifft auf Shakespeare zu. „Spenser dagegen bleibt selbst auf dem höchsten Gipfel der Dichtung ruhig; Erscheinungen, die einem andern Fieber verursachen würden, lassen ihn ungetrübten Sinnes." Nun ist aber der Dichter ein Seher und kein Philosoph, er ordnet das Bild dem Gedanken nicht unter. Für Spenser gibt es nur eine Welt, die Platos und der Dichter; eine Meinung, „daß die Dinge der Wirklichkeit nur deren verstümmelte, unvollständige, beschmutzte Umrisse sind, elende, auf dem Pfade der Zeit umhergestreute Mißgeburten, die den Tonstücken gleichen, die der Künstler halbfertig geformt in seinem Atelier liegen läßt." Und das endgültige Resumé lautet: „Eine jener begeisterten, zarten Seelen, die, im Naturalismus entstehend, aus diesem ihr Lebensmark schöpfen, aber über ihn hinausgehend, sich dem Mystizismus nähern und infolge einer unfreiwilligen Anstrengung in die Höhe steigen, um die Grenzen einer höheren Welt zu streifen" (288).

Hier spricht Taine von „jener erhabenen, schöpferischen Auffassung, mittelst deren der Künstler der Natur ihr Werk ablausche, um es verschönert wieder-

zugeben" (265). In diesem Licht sieht Sidney die Dichtkunst.

Dann Shakespeare, dieser souveränste Dichter, den es je gegeben hat. Es liegt nahe, vor diesem dramatischen Genie der Bühne der englischen Renaissance einige Aufmerksamkeit zu schenken. Wenn sie sich mit dem öffentlichen Geschmack in Einklang befinden soll, muß sie eine große Fülle freier Begierden „und mächtiger Leidenschaften veranschaulichen, den Menschen auf dem Gipfelpunkt seiner Wünsche darstellen, mit all seiner Zügellosigkeit und seinem Wahnsinn . . . die Natur erscheint in ihrem ganzen Ungestüm, aber auch in ihrer ganzen Vollständigkeit" (365).

„Wenn ein originales und nationales Drama entsteht, so tragen die dasselbe begründenden Dichter die Gefühle, die es darstellt, in sich selbst. Sie offenbaren den öffentlichen Geist besser als andere Menschen, weil er sich in ihnen selbst stärker äußert, als bei anderen" (374). Nun sucht Taine in den Entstehungsprozeß in den Köpfen der Dramatiker einzudringen. Was geht da vor, fragte er. „Vor allem steht fest, daß sie das zu schildernde Ereignis gleichsam sehen und zwar sehen sie, um welches Ereignis immer es sich auch handle, dasselbe, wie es in Wirklichkeit ist; d. h. sie vergegenwärtigen sich es in ihrem Geiste mit allen dazu gehörigen schönen und häßlichen, dummen und komischen Personen und Einzelheiten" (289). Aber auch die inneren Vorgänge sehen sie, „all die zahllosen Nebenumstände, die jedes Ereignis leiten und nüancieren" . . . „Dieser umfassende Blick ist einer Sympathie zuzuschreiben, jener ‚imitativen Sympathie', welche es ihnen ermöglicht, sich in die Lage der darzustellenden Personen zu versetzen und deren Gemütsbewegungen zu fühlen und welche den damit begabten Menschen in eine kleine Welt verwandelt, die imstande ist, die große im kleinen wiederzuspiegeln. Und diese

Kunst ist ‚offenbar sehr geeignet für die Schilderung der tatsächlichen Sitten- und Seelenzustände'" (395).

Dem Wirken künstlerischer Gruppen werden kurze, aber klassische Worte gewidmet. „Wenn eine neue Zivilisation eine neue Kunst hervorbringt, schart sich in der Regel eine Anzahl talentvoller Menschen, die die vorherrschende Idee halb ausdrücken, um einen oder zwei geniale Menschen, die sie ganz ausdrücken"... „Aber nur bei den Großen muß man die Vollendung der Idee und die Vollständigkeit der Kunst suchen" (423). Shakespeare steht darum ganz im Mittelpunkt.

Der Heros dieser psychischen Verfassung ist Shakespeare.

Es mag noch ein Blick auf die Geisteszustände, die vor der englischen Renaissance herrschten, gestattet sein, er erhellt die Art, wie Taine Typen einander gegenüberstellte, mit einem Schlage: „Der Feudalmensch erreichte mit seinen Taten nicht seine Phantasie; die Kühnheit seiner Handlungen wurde von der Narretei seiner Träume übertroffen. In Ermangelung einer nützlichen Beschäftigung und einer feststehenden Regel arbeitete sein Gehirn auf dem Pfade der Vernunftwidrigkeit und Unmöglichkeit" (298). Shakespeare ist ein direkter Abkömmling dieser unangemessenen und maßlosen Charaktere.

Taine beginnt mit einem Geständnis, das allgemein bedeutsam ist: „Dem französischen Geist der Analyse und Logik steht Shakespeare fast unfaßbar gegenüber. Er ist allmächtig, maßlos, poetisch, unsittlich, inspiriert; er beherrscht. Niemals war jemand so schöpferisch in der genauen Nachahmung der wirklichsten Wirklichkeit, in der Hervorbringung blendendster Einfälle der Phantasie, in der Darstellung der tiefsten Verwicklung übermenschlicher Leidenschaften; er ist der Natur überlegen durch die plötzlichen Eingebungen seines Seherwahnsinns" (463).

Seine Werke lassen Shakespeare als den genialsten Psychologen erkennen. Es klingt ganz nach dem Geist Shakespeares, wenn Taine sagt, daß der Mensch nichts, als eine Reihe von überstürzten Antrieben und wimmelnden Einbildungen sei, die die Zivilisation zwar gezügelt, abgeschwächt, verstümmelt, aber nicht ausgerottet hat. „Kein anderer Schriftsteller — selbst Molière nicht (welches Zugeständnis von einem Franzosen!) — ist so tief hinter die Maske von Logik und gesundem Verstand gedrungen, wie Shakespeare! Wodurch ist ihm dies gelungen? Welcher außerordentliche Instinkt hat es ihm ermöglicht, die fernstliegenden Schlußfolgerungen und die tiefsten Einblicke der Physiologie und der Psychologie zu erraten? Ganz einfach: er besaß eine vollkommene, richtig organisierte Einbildungskraft“ (466). „Die Art, wie der Künstler, der Poet, wie besonders Shakespeare auffaßt, ist der des Logikers, des Gelehrten oder des Weltmannes weit überlegen; sie allein ist imstande, den Dingen auf den Grund zu gehen, unter dem äußerlichen den innerlichen Menschen zu erkennen . . . kurz, sie allein ist imstande, wie die Natur zu schaffen“ (467).

„Mit Hilfe einer geistigen Ansteckung“ fühlt der große Künstler die Kräfte und Tendenzen; . . . sie scheinen mehr zu leben als andere Menschen. Sie brauchen nichts gelernt zu haben, — sie erraten.

In dieser Auffassung wird der Dichter eine „Beute der innersten und süßesten Träume, in dem sich eine eingebildete Welt anmutiger und schrecklicher Wesen regt und bewegt, die alle ebenso leidenschaftlich waren, wie ihr Urheber“ (480). Es ist nur konsequent: wenn Shakespeare junge Menschen auf die Bühne stellt, so „sprechen sie nicht, um einander zu überzeugen oder zu verstehen, sondern um ihre angespannte Phantasie zu befriedigen.“

Shakespeares Schaffen war — auch nach dem

Zeugnis seiner Kollegen — so fertig und notwendig, daß er nichts in dem Geschriebenen zu streichen pflegte, sondern lieber umschrieb und in diesem Falle weniger die Worte als die Idee änderte, und zwar war hierbei kein peinliches Feilen von Versen im Spiele, sondern der Andrang des poetischen Erfindungsgeistes. „Er fliegt, wir kriechen." „Beim Schreiben eines Satzes muß Shakespeare alles — und noch mehr — gefühlt haben, was wir beim Lesen desselben fühlen" (497). Dabei war sein Stil mit der höchsten Anschaulichkeit ausgestattet, in dem Poeten steckte noch ein Maler.

Eine ganz andere Maßlosigkeit war in Shakespeare lebendig, als etwa in Goethe. Wie der letztere durch die Darstellung der Leidenschaft ihre Wirkungen bei sich selbst abschwächte, so kam die Raserei im persönlichen Betragen Shakespeares nur deshalb nicht zum Ausbruch, weil sie einen Abfluß in seine Verse fand. „Das Genie war eben damals eine Blüte, keine Krankheit" (481).

Überhaupt, welch ein Unterschied zur Gegenwart! „Shakespeares Geist nahm die Dinge organisiert und vollständig in sich auf, während sie in den unsrigen nur zerlegt und stückweise eindringen. Er dachte im Ganzen, wir denken in Teilen" (487).

Man muß dem zu Gute halten, daß Taine Franzose, Romane ist; die Germanen denken glücklicherweise heute noch und von Natur synthetisch. Die umfassende Gewalt des germanischen Geistes feiert in keiner anderen Persönlichkeit solche Triumphe wie in Shakespeare. Die klassische romanische Seele sucht vor allem Anmut und Ordnung zu erzielen, die germanische Art der Auffassung ist dagegen eine Halbvision, von der die ganze Seele erschüttert wird. Die außerordentlichste Eigenschaft des Germanen besteht in einer natürlichen Konzentrationsgabe. Eine

„rasende Geschwindigkeit vielfältiger und üppiger Gedanken" jagt sich in diesen Köpfen.

Man könnte es das Problem der literarischen Auslese nennen, die Taine im folgenden anschlägt. „Kein Dichter kopiert die ihn umgebenden Sitten aufs Geradewohl; er trifft aus dem reichen Stoff eine Auswahl und bringt unwillkürlich jene Seiten des Herzens und der Sitten auf die Bühne, die seinem Talent am angemessensten sind." Auf Shakespeare trifft das nicht ganz zu, denn ihm „fällt es nicht ein, etwas veredeln zu wollen; er will ganz einfach das menschliche Leben kopieren und die Kopie womöglich energischer und frappanter machen, als das Original" (488). So unterscheidet Taine einmal zwischen der „freien schmucklosen Phantasie" und der „konzentrierten, allmächtigen Phantasie", beide kopieren, aber die letztere wählt das Detail ganz genau aus. Diesem Gedanken haftet aber nicht weniger Schema und System an, wie dem anderen, daß „die mechanische Phantasie seine dummen, die flinke, kühne, blendende, lebhaft bewegte seine geistreichen Personen" erzeugt (502).

Und was für mächtige Gestalten entspringen dieser Phantasie! Lear: „ein höheres Resultat der reinen Einbildungskraft, eine Krankheit der Vernunft, wie sie die Vernunft selbst niemals ersonnen hätte" (516).

Und der Fall Hamlet wird sogleich ins Typische erklärt. „Die allzu lebhafte Phantasie erschöpft den Willen durch die Energie der Bilder, die sie anhäuft, und durch den wahnsinnigen Eifer, der sie verzehrt. Hamlet besitzt die Seele eines Dichters, der nicht zum Handeln, sondern zum Träumen geschaffen ist, der Gespenster erfindet und sich in deren Betrachtung verliert, der sich zu unausgesetzt mit einer unwirklichen Welt abgibt, als daß er in der wirklichen sollte eine Rolle spielen können" (531).

Darüber hinaus nimmt die Phantasie bei Shakespeare

noch einen weiteren grandiosen Aufschwung, sie erhebt sich ins Phantastische, als „den höchsten Grad der vernunftwidrigen schöpferischen Einbildungskraft .... sie vereinigt die Tatsachen und Gedanken auf Grundlage einer neuen, anscheinend widersinnigen, im Grunde aber berechtigten Anordnung", und diese neue, höhere Welt ist stark genug, um sich eigene Gesetze schaffen zu können. Das göttliche Shakespearesche Lustspiel ist die Frucht dieses Aufschwungs. „Die Komödie ist ein leichtes, geflügeltes Ding, das zwischen Träumen umherhüpft; ... es ist so süß, die wirkliche Welt zeitweilig zu verlassen; im Unmöglichen erholt sich der Geist ... man muß sich der Illusion hingeben und dabei fühlen, daß man sich einer Illusion hingibt" (535).

Und Taine resumiert:

„Shakespeare ist seltsamer und gewaltiger, dunkler und schöpferischer, als alle Dichter seiner Zeit und aller Zeiten, der maßloseste aller Sprachverletzer, der außerordentlichste aller Seelenschöpfer, der größte aller Verächter regelmäßiger Logik und klassischer Vernunft" (438).

Shakespeare bildet den Gipfel der englischen Renaissance, und die begeisterten Worte, die ihr Taine widmet, dürfen an einer Stelle, wo es Abschied von ihr zu nehmen gilt, nicht fehlen. „Die vollkommene Entwickelung aller Geistesgaben und aller Begierden, die gänzliche Beseitigung aller Schranken und jeder Scham — das sind die beiden hervorstechenden Züge dieser großartigen und verderbten Kultur. Den Menschen zu einem genialen, kühnen, geistesgegenwärtigen, schlau berechnenden, verstellungsfähigen, geduldigen Wesen zu machen und all diese Gaben auf die Erstrebung aller Vergnügungen — solche des Leibes, der Künste, der Prachtentfaltung, der Wissenschaft, der Macht — hinzulenken, d. h. ein wunderbares, fürchterliches, blutdürstiges und wohlbewaffnetes Tier zu schaf-

fen, — das ist das Ziel jener Kultur, und die Folgen derselben werden nach einem Jahrhundert sichtbar" (553).

* * *

In weitem Abstand von Shakespeare steht Johnson, ein „literarisches Behemoth", wie sich Taine ausdrückt, ein an der lateinischen Literatur geschulter Schriftsteller und Dramatiker. Das ist schon verhängnisvoll. Die Haupteigenschaften der römischen Literatur bestehen in der Kunst des Entwickelns. Johnson wird auch nicht, wie die anderen Dramatiker, von plötzlichen Eingebungen, sondern von folgerichtigen Schlüssen geleitet.

„Während andere Dichter fast Träumer sind, ist Johnson fast ein Logiker ... er hat einen besseren Stil und bessere Entwürfe als die anderen, aber er schafft keine Seelen, wie sie." Denn zum Schaffen vollständiger lebendiger Menschen gehört die Phantasie eines Sehers. „Um diese Handlungen und Antworten zu finden, bedarf man einer Art Eingebung und Fiebers; der Geist muß wie im Traume arbeiten; d. h. die Gestalten gleichsam unwillkürlich sehen und sprechen hören; er muß sich ruhig verhalten, um das innere Drama, das sie vor seinen Augen aufführen, nicht zu verderben. Sein Hauptkunststück soll darin bestehen, sie gewähren zu lassen. Er staunt über ihre Reden und vergißt, daß er selbst sie erdichtet ... Die Gestalten entstehen in ihm, wie in der Natur, von selbst infolge einer Macht, für die die Berechnungen der Kunst keinen Ersatz bieten. Johnson aber will sie durch die Berechnungen seiner Kunst ersetzen" (430).

Balzac war auch ein Gelehrter, wendet Taine ein, und zwar kein geringerer als Johnson, und er schuf doch lebenswahre Gestalten, was Johnson mit seiner „geometrischen Dichtungsmethode" nie gelang. Johnson hat „moralische Abhandlungen, Geschichtsfragmente und

Bruchstücke von Satire in Szene gesetzt und sichtbar gemacht, aber die Einbildungskraft der Menschheit nicht mit neuen Gestalten beschenkt" (432). „Der Kritiker in ihm schadet seiner Entfaltung als Künstler; seine literarischen Berechnungen sind der eigenen Erfindungsgabe hinderlich. Er ist zu sehr Schriftsteller und Sittenprediger, zu wenig Schauspieler und Darsteller" (456).

* * *

Eine Gruppe von Charakteristiken, die so glänzend sind, als sie kurz sind, mag nun einen Begriff davon geben, welcher Verschiedenartigkeit von Typen Taine Meister war. Immer aber betonte er die Vorteile der vollkommenen Phantasie vor der gewöhnlichen Vernunft. Sie „erzeugt summarisch zwanzig oder dreißig Ideen und ebenso viele Bilder und erschöpft dadurch einen Gegenstand, den die andere bloß andeutet und flüchtig berührt" (595).

Da wäre zunächst Latimer. Seine Beredsamkeit ist ungemein einfach und wirkungsvoll, und zwar, weil er nie spricht, um zu sprechen, sondern stets, um „ein Werk zu vollbringen".

Cromwell gehört hierher. Sein praktischer, kluger, weltlicher Geist besaß einen „echt englischen Kern ruheloser, gewaltiger Einbildungskraft ... Man lese seine Reden; der Stil ist unzusammenhängend, dunkel, leidenschaftlich, ungewöhnlich, wie der eines seines Gehirns nicht mächtigen Menschen, der aber mittels einer Art Intuition dennoch alles richtig auffaßt" (608).

Ein weiterer, noch komplizierterer Grad der Phantasie wird von Bunyan repräsentiert. „Um übernatürliche Eindrücke angemessen darstellen zu können, muß man übernatürlichen Eindrücken selbst unterworfen sein. Bunyans Phantasie war so beschaffen, daß ihr solche Eindrücke nichts Seltenes waren. Diese Art von

Einbildungskraft ist ebenso mächtig, wie die der Künstler, nur viel gewaltsamer und wilder; sie arbeitet im Menschen ohne dessen Zutun und führt ihm, ohne daß er vorher eine Ahnung oder Kenntnis davon hätte, Erscheinungen vor, an deren Zustandekommen er selbst gänzlich unbeteiligt ist. Ein zweites Ich, ein neues Wesen entsteht in ihm, eine ihn beherrschende großartige und furchtbare Gewalt, die oft plötzlich auftritt und deren Bewegungen rätselhaft sind; dieses geheimnisvolle Wesen spannt die Geistesgaben des Menschen bald an, bald ab, versetzt diesen bald in Begeisterung, bald in Niedergeschlagenheit, erfüllt ihn bald mit freudigem Entzücken, bald mit unnennbarer Angst und offenbart ihm durch die Macht, Unberechenbarkeit und Unabhängigkeit, mit denen sie auftritt, die Gegenwart und das Wirken eines höheren Herrn und Meisters" (617). So wird er „Zuschauer und Darsteller eines inneren Dramas, dessen Wechselfälle er erzählt, indem er sie niederschreibt" (622). Die Gespräche entfließen Bunyans Feder wie im Traum; er scheint beim Niederschreiben derselben nicht zu denken; man glaubt beinahe, er sei gar nicht anwesend. Reden und Ereignisse scheinen in ihm ohne sein Zutun zu entstehen und sich von selbst zu gruppieren.

In einen anderen Zusammenhang ist Milton zu stellen. Er gehört nicht zu jenen fieberischen, der Selbstbeherrschung baren Seelen, die „widerstandslos und plötzlich vom Feuer ergriffen werden, die ihre krankhafte Empfindsamkeit ohne Unterlaß in tiefsten Schmerz oder höchste Freude versetzt, die infolge ihrer Geschwindigkeit imstande sind, die verschiedensten Charaktere darzustellen, und die von ihrer Unruhe genötigt werden, das Wüten und die Widersprüche der Leidenschaften zu schildern" (632). Miltons Grundlagen sind ganz andere: umfassende Kenntnisse, strenge Logik, glühende Erhabenheit, ein klarer Geist, eine be-

grenzte Phantasie: er „macht nicht, wie jene geschmeidigen, schwankenden Wesen, die man ‚Dichter' nennt, bei jeder neuen Leidenschaft oder jedem neuen Ereignis Kehrt". Macaulay rühmt es an Milton, daß er als Staatsmann gefeit war gegen den Glanz, die feierliche Würde und den romantischen Wahn, die das Entzücken des Dichters waren. Nicht wegen seines literarischen Schaffens rühmte er ihn, sondern wegen seines tatsächlichen praktischen Wirkens, wegen des persönlichen Verhaltens, das ihn auszeichnete. Wohl dem Poeten, rief Macaulay, dem die Phantasie umspannenden Träume nicht die Kraft des Urteils zu beschränken vermögen.

Milton und Dante waren höchst ehrgeizige Staatsmänner, bevor sie Dichter wurden. Dichten wurde ihnen zu einer Resignation. Erst als Cicero nach dem Untergang der Republik kein aktiver Politiker mehr sein konnte, schrieb er seine philosophischen Werke.

Wenn die Lebensgeschichte Dantes vorhanden wäre, würde sie mindestens neben die göttliche Komödie treten. Er dichtete nur, weil er nicht Podestà von Florenz werden konnte. Das Gedicht wurde der Trost seines Exils. Sobald er selbst keine Geschichte mehr machen konnte, dichtete er sie. In klaren Momenten gestand er sich wohl, daß es eine Resignation war: das Buch habe ihn „elend gemacht für viele Jahre". Über den halluzinatorischen Charakter bestimmter Phantasien gab sich Dante durchaus keiner Selbsttäuschung hin. Dennoch ist es nicht möglich, seiner „autopsychologischen" Darstellung in der Vita nuova eine solche Unübertrefflichkeit zuzuschreiben, wie dies Federn tut.

Die psychologischen Intermezzi, mit denen Taine seine Darstellungen durchbricht, gehören zu dem wertvollsten, was er geschrieben hat. Um Milton mit Shakespeare in einen Vergleich zu bringen, holt er weit aus: Zwei Gewalten, meint er, sind es hauptsäch-

lich, die den Menschen lenken: Die Eingebung und der Gedanke. Die erste leitet die empfindsamen, ungezwungenen, verwandlungsfähigen dichterischen Seelen; sie besitzen „eine raschblickende, imitative Auffassungskunst, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, unwillkürlich den Ton und die Stimmung der sie umgebenden Menschen und Dinge anzunehmen" (638), ihr Haupt ist Shakespeare. Dagegen beherrscht der Gedanke die tatkräftigen, widerstandsfähigen, heldenmütigen, unwandelbaren Seelen, wie die Miltons.

Dann wird er noch in Beziehung zu Spenser gesetzt: „Spenser gleicht einem glatten Spiegel, in dem wir ruhige Bilder erblicken, Shakespeare einem blendenden, der uns Schlag auf Schlag die verschiedensten Visionen zeigt; jener zerstreut, dieser verwirrt, Milton aber erhebt uns" (706). Dunkle Worte reden weiter davon: „Denn das Erhabene ist das Ergebnis der begeisterten Vernunft, und die Bewunderung ist die Begeisterung der Vernunft."

Ein glänzendes Aperçu verdient vollständig eingeschaltet zu werden. „Gewisse Gegenstände wollen in einem gewissen Stil behandelt sein; ein Autor, der dieser Tatsache zuwiderhandelt, verdirbt sich seine Arbeit und muß froh sein, wenn der Zufall in seinem gestaltlosen Werke einige schöne Partien beläßt. Wer das Übernatürliche darstellen will, darf nicht in seiner Alltagsstimmung bleiben, sonst hat es den Anschein, als glaubte er nicht daran. Da es die Vision ist, die das Übernatürliche offenbart, muß dieses im Stil der Vision zum Ausdruck gebracht werden. Spenser träumte beim Schreiben ... Dante hatte beim Schreiben Halluzinationen ... Die Ekstase allein kann die Gegenstände der Ekstase sichtbar und glaubwürdig machen" (689). Melancholisch klingt der Gedanke aus: Aber das Jahrhundert der metaphysischen Eingebung

ist längst vorbei und noch nicht wiedergekommen. Dante ist tot und Goethe noch nicht geboren.

Übrigens war der visionäre Einschlag im Charakter Miltons gering. Er schrieb wesentlich als Gelehrter, als Humanist, mit Hilfe seiner Bücher, vor denen er einen bedeutenden Respekt hatte. „Bücher sind keine ganz toten Sachen, meinte er, denn sie enthalten eine gewisse Lebenskraft und sind ebenso wirksam wie die Seelen, deren Ergebnisse sie sind." Milton sah die Gegenstände ebenso sehr durch die Brillen anderer, wie durch seine eigenen, er fügte zu seinen Bildern die Bilder anderer, deren Einfälle er entlehnte und umarbeitete, wie ein Künstler, der die Ciselierung und die Schnörkel, welche bereits von mehreren anderen Künstlern an einem Diadem angebracht worden sind, neuerdings vermehrt und ineinanderschlingt.

Leider muß nun Miltons Entwickelung außer Betracht bleiben, nur noch von seinem Ende soll die Rede sein.

„Milton wird alt; von der Macht, der Tat und selbst der Hoffnung ausgeschlossen, wendet er sich von neuem den großen Träumen seiner Jugendzeit zu und sucht das Erhabene abermals außerhalb dieser niedrigen Welt, weil die Wirklichkeit kleinlich ist und das jedem Vertraute schal erscheint" (683).

Das Ende ist Mystik.

Unter diesen Varietäten der Phantasie hat die wissenschaftliche bisher gefehlt, das bunte Bild der Typen wäre dahin noch zu vervollständigen. Eine Phantasie, die sich selbst ein Gegengewicht schafft und an Zweifeln ebenso fruchtbar ist wie an Gründen, ward Thomas Browne beschert, dem ersten wissenschaftlichen Schriftsteller der englischen Zunge. Und neben ihm steht Bacon, einer der besten dichterischen Prosaisten, die es sich angelegen sein ließen, ihre Ideen in ein möglichst schönes Äußere zu kleiden. Er hat

„konkrete kolorierte Gedanken" nach Art der Künstler und Dichter und spricht nach Art der Propheten und Seher. Dieser wissenschaftliche Autor produzierte Werke, die „ausdrucksvolle, an Inspiration erinnernde Verdichtungen" darstellen. Er machte es wie ein schöpferischer Geist, er ging nicht argumentativ, sondern intuitiv vor (346). Er behandelte jede Wissenschaft als Kunst, er verlangte, daß sie eine „Kunst" hervorbringe, d. h. nützliche, praktische Resultate erziele.

Das sind die hauptsächlichsten Typen, die der erste Band der englischen Literaturgeschichte darbietet. Mitten in der fröhlichen Kraft, die ihnen entströmt, finden sich aber Ausführungen eingesprengt, die dem Niedergang der Literatur gelten. Nach der ursprünglichen Literatur kommt die Kunstliteratur, der paradiesische Hauch des unbekümmerten Schaffens wird abgestreift, der „Kultus der Form" überwältigt die sprachlichen Erzeugnisse. „Mit den Dichtern und Künstlern erscheint der Sinn für das Schöne, das heißt: das richtige Gefühl für das Ensemble. Sie begreifen den Wert der Verhältnisse, der Verbindungen, der Gegensätze; kurz, sie komponieren. Unter ihren Händen werden die nebelhaften Umrisse deutlich abgegrenzt, die unbestimmten Skizzen zu klaren, kolorierten Bildern" (321). Ob das der Augenblick einer Blüte der Literatur ist, bleibe noch dahingestellt. Taine verschließt sich jedoch keineswegs den Konsequenzen dieser Entwickelung. Die Blüte verbraucht das Mark der Poesie und der Verfall läßt nicht auf sich warten. „Die Energie endet, die Anmut beginnt." Man schreibt nunmehr nicht mehr, um etwas zu sagen, sondern um es gut zu sagen.

An diesem verhängnisvollen Platz steht Cowley; an Belesenheit und Verskunst kann er es mit Pope aufnehmen. Er „kennt die Bücher besser als die Leidenschaften, und beschäftigt sich daher mehr mit

den Worten als mit den Dingen". Er ist weniger ein Dichter als ein Schriftsteller, m. a. W. weniger ein Seher und Schöpfer als ein Mann, der zu denken und zu sprechen weiß und daher viel gelesen, gelernt und geschrieben hat, der einen klaren, ruhigen Geist haben, die Manieren der feinen Welt kennen, halbe Redewendungen und halbe Scherze verstehen muß. Er fühlt nichts, sondern spricht nur.

IV.

Psychologie der englischen Literaturgeschichte. (B.)

Auf die Renaissance folgte das Puritanertum. Es ist selbstverständlich, daß Taine an der Geistesverfassung des Puritanismus nicht vorübergeht. Man wird fast an die Erklärung erinnert, die er dem Wesen Caedmons widmete, wenn man liest, was er über die geistigen Ausschreitungen des Puritanismus sagte. „Durch vieles Suchen des Herrn geriet man in Ekstase. Nach langen Stunden der Erschöpfung fing die irregeleitete und zu sehr angestrengte Phantasie zu arbeiten an. Verzückende Bilder, ungewöhnliche Ideen stiegen plötzlich auf in dem erhitzten Gehirn; der Mensch wurde erhaben und tief ergriffen von plötzlicher Erregung. So verwandelt, erkannte er sich selbst nicht mehr; diese heftigen, zusammenhangslosen, plötzlichen Inspirationen, die sich ihm aufdrängten und ihn auf ungebahnte Wege trieben, die ihn so gewaltig durchschauerten und erleuchteten, ohne daß er sie vorhersehen, hindern, beherrschen konnte — er schrieb sie sich nicht selbst zu, er sah in ihnen den Einfluß, das Wirken einer übernatürlichen Macht und gab sich ihnen hin mit schwärmerischem Enthusiasmus und religiöser Energie“ (II. 5). Aber im Unterschied zu Caedmon gingen diese Sektierer ganz methodisch vor, die Vernunft zu verjagen und die Ekstase auf den Thron zu setzen.

Die Reaktion ließ nicht lange auf sich warten. Man betrachte nur die Psychologie einer Persönlichkeit wie derjenigen des Philosophen Hobbes.

In Hobbes kristallisiert sich jene Geistesform, die das klassische Zeitalter in Europa hervorbrachte: „nicht die Unabhängigkeit der Inspiration und des Genius, wie zur Zeit der Renaissance, nicht die Reife der Experimentalmethode und der Gesamtanschauung, durch welche sich unsere Zeit auszeichnet, wohl aber die Unabhängigkeit der denkenden Vernunft, die unter Beseitigung der Phantasie ... nur die Logik als Königin anerkennt und ... in der feinen gebildeten Gesellschaft ihr Publikum findet“ (II. 27). Hier begegnet man zum ersten Male der gebildeten bürgerlichen und höfischen Gesellschaft als einem Exponenten der Literatur.

Hobbes' Stil ist nur eine fest zusammenhängende Schlußkette, sein Denken ist Rechnen. Was er von der Offenbarung sagt, gilt auch von der Inspiration: Behauptet man, Gott habe mit jemand im Traume gesprochen, so behauptet man nur, daß er von dieser Unterredung geträumt habe. Sagt man, er habe eine Vision gehabt oder eine Stimme gehört, so bedeutet das weiter nichts, als daß er in halbwachem Zustande geträumt habe. Sagt man, er rede infolge übernatürlicher Inspirationen, so meint man, daß er einen glühenden Drang, zu reden, verspürt oder eine starke Meinung von sich hat, für die er keinen genügenden und natürlichen Grund anführen kann. Das Bild von Hobbes vervollständigt sich, wenn man eine seiner ästhetischen Theorien aufgreift, seiner Philosophie steht die Nüchternheit an die Stirn geschrieben. „Musik, Malerei und Dichtkunst sind angenehm als Nachahmungen, die Vergangenes zurückrufen; denn war das Vergangene gut, so sind die Nachahmungen angenehm, weil gut, war es dagegen schlecht, so sind sie angenehm, weil vergangen“ (II. 28). Auf einen so groben Mechanismus führt Hobbes Literatur und Kunst zurück.

Die Grundveranlagung des Wycherly ist eine oratorische, er ist Realist von Natur, die Absichtlichkeit

der modernen Realisten fehlt ihm. Dabei bildet er auch den Übergang zu den höfischen Schriftstellern. Wo die Manieren, die Gesellschaft und der Geist gleich sind, wird es auch die Literatur sein. Getreu dieser These beobachtet Taine überall, wie das Salonleben die Literatur entnervt. „Was dem Höfling am meisten fehlt, ist die wahre Empfindung einer erfundenen persönlichen Idee. Was ihn am meisten interessiert, ist die Korrektheit des äußeren Schmuckes, die Vollendung des äußeren Scheins. Sie geben wenig auf den Inhalt, viel auf die Form" (II. 71). Die entsprechende Form von Autor wird natürlich „vollendet sein in der Kunst zu repräsentieren". Diese Schriftsteller sind vor allem Diplomaten des Salons, sie sind affektiert, sie sprühen vor Geist, aber sie dichten, wie man auf einem Balle nur spricht, um zu sprechen. Sie verleugnen den Autor nie.

In den Gestalten Shakespeares steckt nicht ein Körnchen Berechnung, wohl aber drei Zentner Narrheit. Hier dagegen ist Raisonnement die Basis des Stils; zwischendurch erblickt man den Autor, wie er mit der Bildung und Ordnung der Phrasen beschäftigt ist.

Wenn man aber gut über alles zu sprechen weiß, so glaubt man das Recht zu besitzen, von allem zu sprechen. Man spielt sich als Philosoph, als Kritiker, ja als Gelehrter auf, und wird es in der Tat, wenigstens für Damen. So gehört auch Wycherly zu den Schriftstellern, die alles nur nach den Auszügen ihrer Sekretäre und den Büchern anderer studiert haben. Von seinem geistreichen Wesen vermittelt einer seiner bekanntesten Aphorismen eine treffliche Vorstellung: „Maitressen sind wie Bücher; wenn man sich zu sehr auf sie legt, so ermüden sie und machen einen für die Gesellschaft unbrauchbar; wenn man sie aber mit Maß gebraucht, so ist man durch sie um so geschickter für die Konversation" (II. 63). Außerdem atmet jedes

Wort daraus 17. Jahrhundert. Entsprechend seiner Zeitkultur bestand der literarische Charakter Wycherlys darin, den richtigsten Ausdruck zu treffen, unedle Wendungen zu vermeiden und durch Antithesenreihen und Gedankenentwicklungen seine rhetorische Geschicklichkeit und Kunst zu zeigen.

* * *

Frankreich kam zu einer klassischen Literatur und in einzelnen Dichtern zu einer edlen maßvollen Einfachheit. Sie vertreten einen neuen Phantasietypus. „Unter den bunten Arten von Phantasien gibt es eine echt königliche, reich an vornehm prächtigen Zeremonien, an maßvoll fein berechneten Gebärden, an tadellosen, doch gebietenden Gestalten, einförmig und imposant, wie die Ausstattung eines Palastes; ihr haben die Klassiker . . . all ihre poetischen Farbentöne entnommen; alle Dinge und Erscheinungen nehmen ihre Färbung an, denn sie werden nur durch sie reflektiert" (II. 74). Was in England der Renaissance folgte, könnte man nicht mit demselben Recht eine klassische Literatur nennen, wie die französische. „Die Renaissance gab in ungezügelter Originalität die Geister dem ungestümen Feuer und den Launen der Phantasie, den wunderlichen Seltsamkeiten und Ausbrüchen einer ausschweifenden Begeisterung preis, die nur nach Selbstbefriedigung hascht, die in Sonderbarkeiten zu Tage tritt, der Abwechslung bedarf und Kühnheit und Extravaganz liebt, wie die Vernunft Wahrheit und Richtigkeit. Aber das Genie erlosch, die Verkehrtheit blieb; als die Begeisterung geschwunden, fand man nichts als Abgeschmacktheit" (II. 124). Das Welt- und Hofleben rüstete die Gentlemen nur mit korrekten Phrasen und schönen Kleidern aus. Nun fehlte es der Gesellschaft durchaus noch nicht an Kraft, noch der Literatur

an Talent; die Weltleute waren verfeinert und den Schriftstellern konnte man immer noch Erfindung nachrühmen. Man hatte einen Hof, die Salons, eine Konversation, aber ein echtes, wahres Theater kommt nicht mehr zu stande. Das Theater wandelt sich immer mehr in einen Ort für Gespräch und Unterhaltung um.

Das Theater der Renaissance wuchs aus der Lebendigkeit und Fülle einer originalen Konzeption, die sich nicht in vernunftgemäßen Betrachtungen ergehen und nach philosophischen Ideen formulieren konnte, die vielmehr ihren natürlichen Ausdruck in mimischer Handlung und redenden Charakteren fand. Dagegen erwuchs das englische Lustspiel des 17. Jahrhunderts aus den Bedürfnissen der feinen Gesellschaft, die, an die Vorstellungen bei Hofe und an das Schaugepränge der vornehmen Welt gewöhnt, auf der Bühne nur das Abbild ihrer Salons und ihrer Unterhaltungen suchte. Es ist amüsant, bei Lord Chesterfield zu lesen, worin der feine elegante Weltton besteht: „Vor allem habt feine Manieren". Diese Leute wußten alle trefflich zu erzählen; wer aber die Fähigkeit hat, in der Erzählung einen Charakter gut zu zeichnen, der ist nicht weit von dem Talente entfernt, das Wesen desselben Charakters in einigen Dialogen zusammenzufassen. Man besaß schließlich auch eine Methode der dramatischen Produktion und „die Kunst, Schauspiele aufzubauen, ist der Entwicklung ebenso fähig, wie die Uhrmacherkunst".

Ein Improvisator der Literatur war Sheridan. Er hatte einen unstillbaren Drang, zu produzieren und zu genießen. Er war ein Dichter, aber er war zugleich auch ein Schriftsteller. „Wenn er durch Geist und durch unterhaltenden Witz sich und andere amüsieren will, so vergißt er doch nicht das Interesse seines Talentes, die Sorge für seinen Ruhm. . . . er hat Geschmack, er würdigt die Feinheiten des Stils, . . . ihm

eignet vor allem Geist, ein wundervoller Geist der Unterhaltung, die Kunst, stets die Aufmerksamkeit zu fesseln und zu erregen" (II. 114). Sheridan war eine glückliche Natur. Er „erreichte alles im ersten Anlauf, ohne sichtbare Anstrengung, wie ein Fürst, der sich nur zu zeigen braucht, um seinen Platz zu finden. Das Köstlichste, was das Glück, das Glänzendste, was die Kunst, das Höchste, was die Gesellschaft bietet, er nahm es als sein angeborenes Recht" (II. 112).

* * *

Einen sehr bedeutenden Typus stellt in diesem Zusammenhang Dryden dar. Es treten die verschiedensten Züge bei ihm zusammen, um ein sehr interessantes Charakterbild zu schaffen. „Man denke sich eine Art Begeisterung und romantischer Tollheit, den kühnsten Stil, alles exzentrisch und poetisch, Lieder, Bilder, laute Träumereien, die offene Verachtung jeder Wahrscheinlichkeit, eine Mischung von Liebe, Philosophie und Spott, alle die zurücktretende Anmut der verschiedensten zartesten Gefühle, alle die Launen einer sprudelnden Phantasie" (II. 144), so kennt man eine Seite der Persönlichkeit Drydens. Unter dem Drucke gewaltiger Ideen führt er eine kühne Sprache, er umgibt sich gern mit glänzenden Bildern; durch ihren summenden Schwarm, durch ihren schillernden Glanz wird er bewegt; er ist, wenn er will, ein Musiker und Dichter. Der Herr seines Verses ist er zugleich der Sklave seiner Idee, mit jener Gedankenfülle, die das Kennzeichen des wahren Genies ist: „Sie fließen mir so schnell, in solcher Menge zu," sagte er, „daß die einzige Schwierigkeit für mich darin besteht, unter ihnen zu wählen und zu verwerfen" (II. 175). Dann und wann durchbricht ein männlicher kraftvoller Vers die Räsonnements und verrät die Macht des inneren

Schaffens und die Glut der Leidenschaft in diesen Versen.

Mit seinem Temperament war Dryden für Polemik wie geschaffen. Von dieser streitbaren Literatur ist jedoch noch ein weiter Weg zu dem stillen Träumen des wahren Dichters. Freilich lernt man dabei die Kunst, klar und kraftvoll zu schreiben. Aus den Salons, deren Gewohnheiten die Quelle der klassischen Literatur sind, erhielt er dazu noch die feine Sprache. Überhaupt ist bei ihm die Literatur eher ein Produkt des Studiums, als der Inspiration, eher eine Sache des Geschmacks als des Enthusiasmus. Dazu tritt noch die Schulung an klassischen lateinischen Schriften, denen ja sämtlich kraft der oratorischen Gewohnheiten der Römer eine gewisse Vernünftigkeit eingeprägt ist. So versuchte er einen Kompromiß zwischen klassischer Beredsamkeit und romantischer Wahrheit und paßte sich dem neuen Publikum an, das ihn bezahlte und applaudierte, so gut er konnte. Gierig nach Ruhm und Vermögen, fand er hier beides, Vermögen und Ruhm.

Dryden strebte nach einer Kunst der richtigen Wortfolge im Interesse des Wohlklanges. Und er erreichte auch wirklich die „definitive Prosa"; seine Gedanken entwickeln sich ausführlich und klar; sein Stil ist gehaltvoll, exakt und einfach, frei von der Ziererei und Künstelei, womit später Pope den seinigen belastete.

Aber der Kunst seines Stils fehlte der Stoff. Dryden „hat keine eigene Philosophie zu entwickeln; er bringt nur Themata in Verse, die ihm von anderen gegeben worden sind. Bei dieser Unfruchtbarkeit beschränkt sich die Kunst bald auf die bloße Einkleidung fremder Gedanken, und der Schriftsteller wird ein Altertumsforscher oder Übersetzer" (II. 186). Diese dichterische Unfruchtbarkeit ändert den Geschmack oder stumpft ihn wenigstens ab. Dieser ist nämlich „etwas In-

stinktives, und leitet uns nach inneren, uns unbekannten Maximen. Der von ihm geleitete Geist fühlt harmonische Bindungen, meidet Dissonanzen, genießt oder leidet, wählt oder verwirft, den allgemeinen Vorstellungen gemäß, die ihn unsichtbar beherrschen" (ebenda). Glücklicherweise hat sich Dryden bei aller Geschmeidigkeit des Höflings und bei aller Geziertheit des eleganten Dichters seinen strengen energischen Charakter gewahrt. Weil er ein Mann ist, gelingen ihm noch männliche Charaktere. Man denke an Antonius, ein solcher Charakter wird die Menschen nie regieren; man kann das Schicksal nur beherrschen, wenn man Selbstbeherrschung gelernt hat.

Auch der Theoretiker Dryden bildete für Taine ein Problem. Er ironisiert einmal, es sei nicht genügend, Geist und Geschmack für die Tragödie zu besitzen, um ein guter Kritiker zu sein, man brauche dazu gründliche Kenntnisse und einen feinen Verstand. Ebensowenig hält er mit seiner Meinung über eine der tiefsten Fragen des modernen Schaffens hinter dem Berge. „Es ist für einen Künstler gefährlich, ein ausgezeichneter Theoretiker zu sein; der schaffende Geist harmoniert nicht mit dem kritischen. Wer ruhig am Ufer sitzend kritische Vergleiche anstellt, ist kaum befähigt, sich geradewegs und kühn in die stürmische See des dichterischen Schaffens zu stürzen" (II. 133). Überdies hat Dryden einen zu vermittelnden Charakter. Originelle Künstler sind fast immer so einseitig, eine bestimmte Idee und eine bestimmte Welt zu lieben; alles andere tritt vor ihren Augen zurück; auf ein Gebiet der Kunst beschränkt, negieren und verspotten sie das andere. In der Beschränkung zeigt sich ihre Stärke.

Die vergleichende Betrachtung endlich, in welcher Dryden mit Shakespeare und Racine zusammengebracht wird, enthält grundlegende Aussagen über die Ver-

schiedenheit germanischer und romanischer Literaturqualitäten. „Jede künstlerische Originalität reguliert sich selbst; keine künstlerische Originalität kann durch eine andere reguliert werden; sie trägt in sich selbst ihr Gegengewicht und empfängt es nicht von außen; sie bildet ein unverletzliches Ganze; sie ist ein beseeltes Wesen, das von seinem eigenen Blute lebt, aber hinsiecht und stirbt, wenn man ihm einen Teil seines Blutes nimmt, um es durch fremdes zu ersetzen. Die Phantasie eines Shakespeare läßt sich nicht leiten durch den Verstand eines Racine, und der Verstand eines Racine läßt sich nicht erregen durch die Phantasie eines Shakespeare; beide sind gut in sich selbst und schließen sich gegenseitig aus. Durch ihre Vermischung würde ein Bastard, ein Schwächling, ein Monstrum erzeugt. Verwirrung, leidenschaftlich ungestüme Handlung, Roheiten, Gräuel, Tiefe, Wahrheit, treue Nachahmung der Wirklichkeit, der ungezügelte Ausbruch toller Leidenschaften, alle diese charakteristischen Züge passen zueinander. Ordnung, Maß, Beredsamkeit, aristokratische Feinheit, vornehme Eleganz, die vortrefflichste Schilderung der Tugend und des Zartgefühls, alle diese charakteristischen Züge bei Racine harmonieren zusammen; den einen abschwächen, den anderen entflammen wollen, hieße sie beide vernichten. Ihr ganzes Wesen und ihre ganze Schönheit besteht in der Harmonie ihrer Teile: diese Harmonie umstürzen, heißt ihr Wesen und ihre Schönheit aufheben. Zum Schaffen ist eine ureigene, konsequente Konzeption nötig; wir dürfen nicht zwei fremde und einander widerstreitende Konzeptionen vermengen“ (II. 134).

So war Dryden vielleicht ein Zwitter. Sein literarischer Stil stumpfte die dramatische Wahrheit ab; und die dramatische Wahrheit hinwiederum verdarb den literarischen Stil; das Werk war weder hinreichend lebendig, noch fein genug geschrieben; der Verfasser

war zu wenig Dichter und Redner, er hatte weder die feurige Phantasie Shakespeares, der ja für sich schon eine Zivilisation darstellte, noch die künstlerische Feinheit Racines.

Nun sind die Augen des Engländers für gewöhnlich nicht auf das Äußere, auf die lachende Natur, sondern auf das Innere, auf die seelischen Vorgänge gerichtet. „Diese Rasse ist von Natur tiefer Erregungen fähig und durch die Gewalt ihrer Phantasie zur Erfassung des Grandiosen und Tragischen disponiert" (II. 216). Die Germanen bilden die intuitivste Rasse, wunderbare höhere göttliche Vorgänge gehören bei ihr zu den gewöhnlichen Ereignissen. Die Kontraste, die hier von Taine aufgestellt werden, gehören zu seinen interessantesten Aussagen. „Sie sind nicht klassisch, denn sie sind praktisch." „Ihr Ruhm liegt nicht in ihren Büchern, sondern in ihren Werken."

Diese Menschen „geben das Zeitalter der Phantasie und der einsamen Reflexion, das ihrer Rasse entspricht, für das Zeitalter des Verstandes und der geselligen Konversation auf, das ihrer Rasse nicht entspricht". Und auch diese Abbiegung blieb nicht ohne Erfolg, sie befruchtete das Reich der Tat.

Übrigens verleugnete Dryden den Engländer denn doch nicht so sehr. Wie Shakespeare hat er „jene packenden und lebensvollen Worte gefunden, die die Tiefen der Menschheit enthüllen, das seltsame Knirschen der Maschine, deren Gang gestört ist, die Unbeugsamkeit des Willens, der bis zum Brechen gespannt ist".

Sein Ende war traurig. Er war seit langer Zeit krank und gebrechlich, genötigt viel zu schreiben und seine Schmeicheleien zu übertreiben, um „von den Großen das unumgänglich notwendige Geld zu erhalten, das die Verleger ihm nicht gewährten" (II. 196).

* * *

Das Panorama von literarischen Typen wäre unvollständig, wenn die Staatsmänner, denen die Gewalt der Rede verliehen war, darin fehlen würden. Die berühmteren englischen Premierminister waren meistens auch gute Redner. Je feiner und zahlreicher das Publikum, desto mehr Schwung erhielten die Reden. Am großartigsten entfaltete sich die Kunst der Rede im Parlament.

Diese Staatsmänner hatten eine Sprechweise, als ob sie kämpften. In der Tat ist die Beredsamkeit der Fox und Pitt ein Teil ihrer Macht und ihrer Taten, also auch Sache der politischen Geschichtsschreiber, die zugleich ihre Biographen sind. Pitts Ehrgeiz schonte weder Geld noch Menschen, der ganzen Nation teilte er seine räuberische Selbstsucht und sein Feuer mit und nur in den weitzielenden Plänen glänzenden Ruhms und unbeschränkter Machtfülle fand er Ruhe und Befriedigung; er besaß eine Phantasie, welche die Leidenschaftlichkeit und Deklamation der Bühne in das Parlament verpflanzte; die Ausbrüche einer heftigen Begeisterung, die Kühnheit poetischer Bilder — das waren Quellen seiner Beredsamkeit. Wenn es wahr ist, daß nur die seltensten Menschen durch Machtfülle nicht verdorben werden, so verbrannten sich diese Leute an ihrer Machtfülle nicht den Mund.

Auch Burke war mehr Staatsmann als Autor. Er war mit einer „jener befruchtenden und klar bestimmten Phantasien ausgestattet, die unter einer vollkommenen Erkenntnis eine innere Anschauung verstehen, die niemals einen Gegenstand verlassen, ohne ihn in ihre Farben und Formen gekleidet zu haben“ (II. 259). Mit seinem unbestechlichen Blick sah er durch die Texte, Konstitutionen und Ziffern hindurch den unsichtbaren Gang der Ereignisse und den inneren Geist der Dinge. Mit allen intellektuellen Fähigkeiten, die den

Systematiker auszeichnen, verband er alle Kräfte eines enthusiastischen Herzens.

* * *

Auf den Plan tritt nunmehr eine ganze Gruppe von Schriftstellern, die ein klassisches Gepräge tragen. Von der Restauration der Stuarts bis zur französischen Revolution weisen alle Produktionen, unabhängig vom englischen Charakter, dasselbe auf. Diese herrschende Form des Denkens gibt sich bei allen Schriftstellern kund. Der klassische Stil herrscht so absolut, daß er sich den größten aufdrängt. Die literarischen Werke mögen noch so verschieden sein, die Form ist die gleiche; es wirken innere Kräfte, die den Lauf des Menschengeistes krümmen und regeln.

Der Klassiker „geht nicht, wie wahre Künstler, durch die Macht und Klarheit der natürlichen Inspiration unmittelbar auf die Quelle des Schönen zurück; er verweilt in den mittleren Regionen, unter den Vorschriften, vom Geschmack und gesunden Menschenverstand geleitet" (II. 300). Die echten Klassiker begreifen den Geist nur in seinem kultivierten Zustande. „Das Kind, der Künstler, der Barbar, der Begeisterte entgehen ihnen; — um so mehr noch alle Persönlichkeiten, die das Menschliche überragen: ihre Welt beschränkt sich auf die Erde, und diese auf die Studierzimmer und Salons." Sie finden mehr Geschmack an der Gruppierung und richtigen Ordnung, als an naiver Wahrheit und kunstvoller Originalität. Sie haben stets ihr poetisches Handbuch bei sich: wenn man dem aufgestellten Muster entspricht, hat man Geist, wenn nicht, nicht.

„Sie beschränken das Genie auf die Beredsamkeit, die Poesie auf die Abhandlung, das Drama auf den Dialog. Sie setzen die Schönheit in den Verstand,

eine Art mittlerer Kraft, die, ungeeignet für die Erfindung, wirksam in Regeln, die Phantasie wie das Verhalten ins Gleichgewicht bringt und zu gleicher Zeit den Geschmack als Schiedsrichter in der Literatur und die Moral als Schiedsrichter der Handlungen einsetzt."

Der bedeutendste unter ihnen ist Addison. Gebildet an den Denkmälern lateinischer Urbanität bekam er Sinn für die Eleganz und die Feinheiten, für die Effekte und die Kunstgriffe des Stils; er ward achtsam mit sich selbst, und korrekt. Jeder Salon wird da eine Hochschule des Sprechens, „in jeder feinen Gesellschaft erstrebt man die Ausschmückung des Gedankens; man verlangt dazu schöne, seltene, glänzende Gewänder, die ihn von gewöhnlichen Gedanken unterscheiden; deshalb bekommt er einen Reim, Metrum und edlen Ausdruck; man speichert für ihn einen Vorrat gewählter Worte, anerkannter Metaphern, offizieller Bilder auf, die einer aristokratischen Kleidung gleichen, mit denen er sich herausstaffieren und schmücken muß."

Die gewählte Gesellschaft verfeinert die Sprache; sie duldet keine Unbestimmtheiten der Improvisation, nichts Ursprüngliches. „Welche Kunst ist nötig, um zu gefallen," frägt der klassische Schriftsteller. „Jene Kunst, sich sofort, stets, völlig, ohne Mühe für den Leser, ohne Nachdenken, ohne Aufmerksamkeit verständlich zu machen."

Addison muß eine meisterhafte Konversation geführt haben, er behauptete, „eine feine Unterhaltung sei nur zu zweien möglich". Und Taine, der sich darin auskannte, fügte hinzu: „Wird man eine anmutigere Unterhaltung suchen, als die eines glücklichen Menschen, dessen Wissen, Geschmack und Geist nur verwendet werden, um uns ein Vergnügen zu verschaffen" (II. 280). In der Tat muten Addisons Schriften fast wie Plaudereien an.

Die Nachteile sind aber keine geringen. „Die feinen gesellschaftlichen Formen, die den Ausdruck abschwächen, stumpfen den Stil ab; indem sie alle Unmittelbarkeit regeln und alle Leidenschaftlichkeit mäßigen, führen sie eine verblaßte und einförmige Sprache herbei. Wir müssen nicht immerzu gefallen, vor allem nicht immer dem Ohre zu gefallen suchen ... Das klassische Streben nach Korrektheit der Form verdirbt einen Schriftsteller. Jede Idee hat ihren Ausdruck, und unsere ganze Arbeit darf nur darin bestehen, sie frei und einfach auf dem Papier darzustellen, wie er es in unserm Geist ist.“ Diese Kritik steigert sich zu einer herben Verurteilung des klassischen Stils. „Wir müssen unsern Gedanken mit dem Strome von Empfindungen und Bildern nachbilden und aufzeichnen, die ihn erregen, ohne uns um etwas anderes, als um Genauigkeit und Klarheit zu kümmern. Ein naturwahrer Ausdruck wiegt hundert gut abgerundete Perioden auf; der eine ist wie ein Dokument, das für immer eine Regung des Herzens und der Sinne fixiert; die andere ist ein Spielzeug, nur dazu da, um hohle Köpfe von Versemachern zu amüsieren.“ Die bloße literarische Bildung erzeugt nur angenehme Plauderer, die die Fähigkeit besitzen, Ideen, welche sie nicht haben und die andere ihnen liefern, auszuschmücken oder zu veröffentlichen. Wollen die Schriftsteller originell sein, so müssen sie nicht die Bücher und die Salons, sondern das Leben und die Menschen beobachten; die Unterhaltung mit einzelnen Fachleuten ist ihnen nutzbringender, als das Studium vollendeter Zeitperioden; nur insoweit, als sie gelebt und gehandelt haben, werden sie durch sich selbst denken.

Aber mit Addison steht es auch im Urteil des strengen Taine nicht so schlimm: „Addison verstand es, zu handeln und zu leben. Wenn man seine Berichte, seine Briefe und Diskussionen liest, so fühlt

man, daß Politik und Regierung ihm die Hälfte seines Geistes gegeben haben."

Nach dem Hofleben trat das bürgerliche Leben in den Vordergrund, nach dem Theater der Roman. Swift steht mit seinem phantastischen Roman „Gullivers Reisen" ziemlich einsam. Der antiromantische Roman herrschte, als das Werk positiver Geister war er dazu bestimmt, das wirkliche Leben zu schildern. Defoe hat eine Phantasie wie ein Geschäftsmann, nicht wie ein Künstler, er ist ganz vollgestopft mit Tatsachen. Defoes Nachweise und Angaben sind auf dem Gebiet der Dichtung ebenso genau wie auf dem der Geschichte. „Unsere Realisten heutzutage, Maler, Anatomen, und speziellen Fachleute, meint Taine, sind von dieser Natürlichkeit sehr weit entfernt; Kunst und Berechnung blicken stets bei ihren zu peinlich genauen Beschreibungen durch." Dazwischen stehlen sich Worte voller Bitterkeit aus der Feder Taines. „Defoe war in der Tat nicht um seinen Ruf besorgt; er hatte ganz andere Ziele vor Augen; wir Schriftsteller haben davon keine Ahnung; wir sind eben nur Schriftsteller" (II. 388). Nicht die Kunst war das Ziel; diesen Haufen trivialer und vulgärer Nebenumstände hatte das Streben nach Wahrheit aufgezeichnet. Alle Romane Defoes sind Werke der Beobachtung und gehen aus einem sittlichen Zwecke hervor; die Menschen dieser Zeit sind Geschäftsleute und bewegen sich in einem tätigen Leben. Was verlangen sie von den Büchern? Belehrung, Dokumente, wirksame Gemütsbewegungen, nützliche Motive des Handelns und Glaubens.

Diesen Zeitverhältnissen müssen mehr oder weniger alle Romanschreiber Rechnung tragen. Richardson bekommt von Taine einen sehr guten Rat: „Seien Sie ein Schriftsteller und nicht ein Archivregistrator. Schütten Sie Ihre Dokumentenbibliothek nicht auf die öffentliche Straße. Die Kunst unterscheidet sich von

der Natur dadurch, daß sie verdichtet" (II. 414). Es bildete einen Vorzug Richardsons, daß er kombinierte, während er beobachtete.

Fielding besitzt nicht einmal literarische Eitelkeit. Als erster entthronte er die herkömmlichen Theaterpuppen und mechanischen Phrasendrescher im Roman. Fortan verdienen es nur Menschen, die großherzig geboren sind, Romanhelden zu sein.

Auch Guy liebte die Realität, aber mit seiner präzisen Phantasie sah er die Dinge nicht im großen und allgemeinen, sondern umrissen und vereinzelt. Zuweilen könnte man ihn für einen modernen Realisten halten und in seinem Werk ein historisches Dokument finden.

Wenn man Pope liest, geht einem der erstaunliche Unterschied zwischen einem Versemacher und einem Menschen auf. Und Pope war ein Versemacher, sobald er nur sprechen konnte. Pope wurde für Taine der Anlaß zu ausgezeichneten Gedanken. Eine Charakteristik wie die folgende ist im ganzen Bereich der Literaturgeschichte selten. „Er ist niemals offen, er ist stets mit einer Rolle beschäftigt; er spielt den Blasierten, den indifferenten großen Künstler, den Verächter der Vornehmen, der Könige, ja selbst der Poesie. In Wahrheit denkt er nur an seine Phrasen, an seinen schriftstellerischen Ruhm, und bei einer kleinen Aufmerksamkeit des Prinzen von Wales schmilzt sein ganzer Stoizismus . . . selbst in seinen brieflichen Herzensergießungen verleugnet er den Schriftsteller nicht; seine vertraulichen Mitteilungen sind streng abgezirkelte rhetorische Phrasen, und wenn er mit einem Freunde plaudert, so denkt er stets an den Drucker, der seine Ergüsse dem Publikum vor Augen stellen wird" (II. 458). Popes große Triebfeder ist die literarische Eitelkeit. „Er hat in Wirklichkeit nicht geschrieben, weil er dachte, sondern er hat gedacht, um

zu schreiben; das geschwärzte Papier und das Aufsehen, das man so in der Welt erregt, das war sein Idol." Pope hat nichts gefühlt, bevor er schrieb, seine Seele war keine Quelle lebendiger Ideen und kühner Leidenschaften. Er erkannte nicht einmal die Gefahr, die für ihn darin lag, seine Kunst allzugut zu verstehen. „Mechanische Geschicklichkeit genügt jedoch nicht, um einen Dichter zu erzeugen." Echte Leidenschaft ist dazu erforderlich; aber Pope besaß vielleicht nicht einmal Geschmack. Ein großer Schriftsteller ist ein Mensch, der Leidenschaften hat und das Lexikon und die Grammatik kennt; Pope kennt beides gründlich, läßt es aber dabei bewenden. Sein stärkstes Talent liegt in der Beschreibung, damit verbindet er das oratorische. Seine Hauptkunst bestand — typisch für das klassische Zeitalter — in der Wiedergabe allgemeiner mittelmäßiger Ideen. Ideen, die man sich gedrungen fühlt, zu schreiben, und für die man die Worte vergißt, hatte er vielleicht überhaupt nicht.

Irgendwo gab er einmal das Rezept, nach dem man ein episches Gedicht verfassen kann: man nimmt einen Sturm, einen Traum, fünf oder sechs Schlachten, drei Opfer, Leichenspiele, ein Dutzend Götter in zwei Abteilungen und rührt das Ganze durcheinander, bis man den Schaum des erhabenen Stils entstehen sieht, dann ist ein Meisterwerk fertig.

Genug von Pope. Heutzutage, meint Taine, verlangen wir neue Ideen und unverhüllte Gefühle; wir sorgen uns nicht mehr um das Gewand, wir wollen die Sache; die ganze literarische Garderobe gehört in den Trödelladen; wir behalten davon nur das unumgänglich Notwendige; wir kümmern uns nicht mehr um die Ausschmückung, sondern um die Wahrheit.

* * *

In diesem ganzen Zeitalter Englands war nur ein Mensch, der Genie besaß: Swift. Wie schwach und matt nahm sich dieser männlichen Nacktheit gegenüber die gesuchte Eleganz und künstliche Poesie eines Addison und Pope aus!

Er war in jedem Betracht ein außerordentlicher Mensch mit seinem übertriebenen und furchtbaren Stolz, und vor seiner Anmaßung mußte sich der Hochmut der allgewaltigen Minister und der vornehmsten Lords beugen. Der einfache Journalist, der nichts als eine kleine Pfründe in Irland besaß, behandelte sie wie seinesgleichen. Er besaß die nach Macht dürstende Seele eines Diktators; er bekannte offen, daß all sein Streben nach Auszeichnung nur aus dem heißen Wunsche hervorgegangen sei, wie ein Lord behandelt zu werden. „Mag ich recht oder unrecht haben, darauf kommt es nicht an; der Ruf großer Gelehrsamkeit ersetzt ein blaues Band oder eine sechsspännige Karosse." Er strebte nach Herrschaft und er handelte so, als ob er sie besäße. „Er schien sich als ein höheres Wesen zu betrachten, das aller Rücksichten überhoben wäre, einen Anspruch auf Huldigungen machen könnte, und ohne sich um Geschlecht, Rang und Ruhm zu kümmern, nur zu beschützen und zu zerstören, nur Gunstbezeugungen, Kränkungen und Verzeihungen auszuteilen brauchte" (II. 323).

Es gibt eben nur zwei Arten, sich in die Welt zu schicken, meint Taine, die Mittelmäßigkeit des Geistes und die Überlegenheit der Intelligenz; die eine für die große Menge und die Narren, die andere für Künstler und Philosophen. Bei Swift wurde die ernste Ironie zu einer gefährlichen Waffe seines Stolzes und seiner Kraft. Er ließ es nicht an Karikaturen fehlen, mit denen er die Eitelkeit und das Geschwätz der Menschen geißelte. Übrigens behandelte er die Kunst wie die Menschen, er schrieb in einem Zuge, er ver-

schmähte die „widerliche Arbeit, das Geschriebene noch einmal zu überlesen", setzte unter keines seiner Bücher seinen Namen und ließ jede Schrift ohne die Unterstützung anderer, ohne den Nimbus seines Namens, ohne irgend eine Empfehlung sich allein ihren Weg bahnen. Er war endlich ein Meister des phantastischen Romans, dem er durch sein ausführliches und gründliches Wissen den Charakter einer wahren Geschichte verlieh; er war es, der den positiven Geist der praktischen Geschäftsleute in die Literatur einführte.

Als Dichter gehörte Swift zu den unglücklichsten und unseligsten Menschen. Die gewaltige Verzückung der Phantasie und die flüchtige Lebendigkeit der Unterhaltung blieben ihm verschlossen. Er konnte weder Erhabenheit noch Anmut erreichen; mit der hinreißenden Begeisterung des Künstlers war er ebenso schlecht vertraut, wie mit der amüsanten Unterhaltung des Mannes der feinen Gesellschaft. Ist das nun Spott oder Melancholie, was Taine zu dieser Zwitterhaftigkeit bemerkt: „Zwei ähnliche Laute am Ende von zwei gleichen Zeilen haben noch immer dem heißesten Schmerze Trost gebracht." Wenn auch die Not den Dichter verfolgt, meint er, die lyrische Begeisterung wird sie zwar nicht verwischen, aber umwandeln.

Swift war eine jähe, explosive Natur. Seine heftigen, wunderlichen Handlungen entfuhren seinem Schweigen wie Blitze. Seine Ausbrüche waren wie „das Aufspringen eines ungebändigten Geistes, der erzittert, sich aufbäumt, die Schranken durchbricht, sich verwundet und diejenigen, die ihm in den Weg kommen oder ihn aufhalten wollen, zertritt oder beschädigt." Er endigte im Wahnsinn.

Taine nennt ihn ein gewaltiges und tragisches Genie, das die Natur der Gesellschaft und dem Leben als Beute preisgab. Und beide gossen all ihr Gift darüber aus.

Swift testierte sein Vermögen zur Errichtung eines Irrenhauses. Die Narrheit ist die Quelle alles menschlichen Genies, sagte er; deshalb ist es ein großes Unrecht, die Gentlemen von Bedlam eingeschlossen zu halten.

Mit ergreifenden Worten nimmt Taine von dem unseligen Geist Abschied. Swift war, sagt er, durch seine entfesselten Leidenschaften und durch seinen unbändigen Hochmut von Macht und Tätigkeit ausgeschlossen, von Poesie und Philosophie durch die Scharfsinnigkeit und Umgrenztheit seines klaren Verstandes; er sah sich der Tröstungen des beschaulichen Lebens beraubt, ohne die Aktivität des praktischen Lebens zu genießen. Aber vor seinem schöpferischen Genie legt Taine Palmen nieder. Die Größe dieser Originalität und Kühnheit muß man anerkennen; er allein ist in seinem Jahrhundert in England ein bedeutender Mensch, der alles erfindet und nichts kopiert.

Und so schließt er:

„Man verläßt ein solches Schauspiel beklommenen Herzens, aber voll Bewunderung, und man sagt sich, daß ein Palast schön ist, selbst wenn er brennt.“ Künstler werden hinzufügen:

„Besonders wenn er brennt.“

V.

Psychologie der englischen Literatur-geschichte. (C.)

Einen wertvollen Erfolg hatte die klassische Literatur, sie verbreitete mit dem Sinn für die Literatur auch die Entdeckungen der Wissenschaft und wirkte bei den beschränktesten und schwerfälligsten Geistern aufklärend. Als das literarische Schaffen einen neuen Aufschwung nahm, fand es daher eine ganz andere breitere Basis vor. Ein neuer Typus trat nach der französischen Revolution auf den Plan; nicht mehr der Salonmensch stellte den herrschenden Charakter dar, sondern der Arbeitsmensch, der „niemals befriedigt, aber stets fruchtbar an Erfindung ist". Eine unerhörte Verschärfung und Zuspitzung der Individualität trat ein. In der Philosophie ist eine größere Abstraktionsfähigkeit zu beobachten und in der Kunst fühlen die Romantiker „das unbestimmte Verlangen nach einer erhabenen Schönheit" und suchen sie jenseits der Regeln, sie steigen zum idealen Glück empor, „um mit vollen Händen den Schwarm ihrer großartigen Träume aufzuregen".

Burns war der erste, der den starren Mantel des klassischen Stils durchbrach. Er war nicht in seiner richtigen Sphäre geboren und machte die äußersten Anstrengungen, sich aus seinem niederen Stande emporzuschwingen. „Glühender als das meine hat nie ein Herz nach Auszeichnung gedürstet," sagte er. Man stelle sich einen genialen Menschen in plebejischer Lage vor, einen wahren Dichter, der der zartesten Regungen, des erhabensten Strebens fähig ist, der mit

einem glühenden Drang in die Höhen der Gesellschaft emporsteigen will, und sich dessen auch vollauf würdig hält. Dabei fühlte er sich prädestiniert und voller Gnade.

Burns strotzte von Originalität und divinatorischem Instinkt. Er erzählt selbst, wie er zur Poesie kam: „Es war mir nie in den Sinn gekommen, ich hatte nie die geringste Neigung verspürt, ein Dichter zu werden, bis zu dem Augenblick, wo ich mich ernstlich verliebte, und dann wurden der Reim und das Lied die unmittelbare Sprache meines Herzens." — „Meine Leidenschaften rasten wie ebensoviele Dämonen, bis sie sich in Versen Luft machten" (III. 28). Waren die Verse gedichtet, so fühlte er sich erleichtert und über sein Elend getröstet. „Obgleich ein armer inconnu hatte ich doch eine ziemlich ebenso hohe Meinung von mir selbst und meinen Werken, als ich sie jetzt habe, wo das Publikum zu ihren Gunsten entschieden hat." Über einen solchen Menschen bricht Taine in Jubel aus: „Zum erstenmal redet dieser Mann, wie man redet, oder vielmehr wie man denkt, ohne überlegende Berechnung." Und fürwahr, es gehörte in jener Zeit für einen Plebejer sehr viel Mut dazu, um es zu wagen, immer er selbst zu bleiben und niemals das Hofkleid anzuziehen.

Ganz frei von den Eierschalen klassischer Stilübungen und Gewohnheiten war er freilich nicht, mit mehreren seiner Schulkameraden unterhielt er absichtlich eine Korrespondenz, um seinen Stil zu bilden, er führte ein Tagebuch und legte darin allerlei aphoristische und kritische Reflexionen nieder. Sobald persönlichste Literatur darin enthalten ist, kann sie auch ein Kennzeichen des höheren Wertes sein, der fortan auf die Persönlichkeit, auch die proletarischste, gelegt wird.

Das neue Jahrhundert gehört der Romantik. Was die romantischen Naturen zu Dichtern macht, das ist

„der gewaltige Andrang der Empfindungen; sie haben einen reizbaren Organismus, der viel empfindlicher ist, als der unsere; durch Gegenstände, die uns kalt lassen, werden sie plötzlich leidenschaftlich erregt und geraten außer sich. Bei der kleinsten Erschütterung wird ihr Gehirn in Bewegung versetzt, darauf werden sie wieder gänzlich apathisch, lebensmüde und weilen mürrisch unter den Erinnerungen an die Fehler, die sie begangen, und an die Freuden, die sie verloren haben" (III. 32). Das Mißverhältnis zwischen Begierde und Macht ist der schmerzliche Stachel des modernen Menschen und peitscht ihn vorwärts.

Dieselbe innere Glut strahlt aus Cowper. Seine Seele war übervoll, er brauchte nicht weit nach Stoffen zu suchen; sie drängten sich ihm von selbst auf. Es ist sehr natürlich bei Cowper die Stofffrage zu diskutieren. Die Stoffe sind „ganz in unserer Nähe; wenn wir sie nicht sehen, so liegt der Grund darin, daß wir sie nicht zu sehen verstehen; der Fehler ist in unseren Augen, nicht in den Dingen zu suchen". Ist es wohl der Gemüsegarten, der poetisch wirkt? fragt Taine. Heute vielleicht, aber morgen werde ich, wenn meine Phantasie unfruchtbar ist, nur Rüben und andere Küchengewächse darin erblicken. Meine Empfindung allein wirkt poetisch, und sie muß ich respektieren, wie die köstlichste Blume der Schönheit. Die Natur, meint Taine, gleicht eigentlich einem Museum prächtiger und buntfarbiger Bilder, die für uns gewöhnliche Leute stets mit einem Überzug verhüllt sind. Höchstens läßt uns hier und da ein Riß die hinter diesen einförmigen Hüllen verborgenen Schönheiten ahnen; diese Hüllen aber nimmt der Dichter alle weg und sieht ein Gemälde da, wo wir nur einen Überzug erblicken.

Cowper schrieb seine Werke nicht aus der Sucht, Aufsehen zu erregen. Er schien garnicht daran zu

denken, daß man ihm zuhört, er spricht nur mit sich selbst. „Das sind nicht mehr Worte, die man hört, sondern Empfindungen, die man fühlt; das ist nicht mehr ein Autor, der redet, das ist ein Mensch. Sein ganzes Leben tritt uns unter seinen schwarzen Zeilen ohne Lüge, ohne Künstelei entgegen; sein ganzes Streben ist darauf gerichtet, Künstelei und Lüge zu entfernen.“ Der von den Regeln der Rhetorik und der bürgerlichen Redeweise losgelöste Geist bedient sich der Worte nur noch, um Gefühle auszudrücken.

Scott hatte eine ähnliche Bedeutung für die Entwickelung der Geschichtschreibung wie die deutschen Romantiker. Er besaß einen bis dahin unerhörten Sinn für die Geschichte. Er hatte in Wahrheit einen feudalen Sinn: „Während seines ganzen Lebens,“ sagte sein Schwiegersohn, „war sein größter Stolz, als Glied einer historischen Familie anerkannt zu sein“. — „Sein erster und sein letzter weltlicher Ehrgeiz bestand darin, selbst der Gründer eines berühmten Geschlechtes zu sein.“ Dann erst dachte er an literarischen Ruhm; sein Talent war für ihn nur ein Werkzeug. Er verschwendete enorme Summen, die seine Verse und seine Prosa ihm eingebracht hatten, um sich ein altes Ritterschloß zu bauen. Um seine fürstliche Gastfreundschaft und seine feudale Pracht durchzuführen, war er sogar der Teilhaber seiner Verleger geworden. Und er war ein glänzender und vornehmer Gastgeber, niemals kehrte er in Gesellschaft den großen Herrn heraus, niemals brüstete er sich.

Für seine Romane war ihm keine Forschung zu entlegen, er las die provinziellen Urkunden, die schlechtesten lateinischen Verse des Mittelalters, die Kirchenbücher, selbst die Kontrakte und Testamente; er hatte eine Sympathie für rostiges Eisenwerk und schmutzige Pergamente, sie erfüllten seinen Kopf mit Erinnerungen und Poesie; er war mit den großen Divinationen und

weiten Sympathien, welche die Geschichte erschließen, innig vertraut.

Dabei behandelte er seinen Geist als eine Kohlenmine, die man so schnell und so lukrativ als möglich ausbeuten muß: ein Band in einem Monat, manchmal sogar in 14 Tagen, und dieser Band bringt ihm 1000 Pfund ein.

Taine bedauert es, daß sich die wahre Aufgabe Scotts so sehr ins pseudo-historische verschoben hatte. Er schätzte Scott als Persönlichkeit, nicht aber seine Romane. Weder in seinem Leben, meinte er, noch in seinen literarischen Produkten hatte er mit seinen feudalen Passionen Glück gehabt, und seine lehnsherrliche Pracht hatte sich ebenso hinfällig erwiesen wie seine gotischen Phantasien. Er hatte sich auf die Imitation verlassen und man besteht nur durch die Wahrheit.

Als ein Vermischer der Literatur ist Scott Romantiker. Der anschauliche Charakter seines Schreibens ist sein Hauptzug. Seine Diktion enthält malerische Werte in einem doppelten Sinn:

1. in der konkreten Eindringlichkeit der Worte, er wählt von Sinnlichkeit strotzende Bezeichnungen, er beschreibt gegenständlich, so daß die Phantasie des Lesers vor die Dinge selbst gestellt ist; er läßt Worte, in denen schon Abstraktionsstufen heraustreten, aus dem Spiel;
2. in der Technik seiner Komposition.

Nach Vorgang der historischen Malerei, die lauter gestellte lebende Bilder auf die Leinwand hinzauberte, gipfeln seine Romane in großen komponierten Scenen. Als verkappter Maler sieht er zuerst die große historische Spektakelscene, dann beschreibt er eine Ecke derselben nach der andern, wirft eine Freskoschilderung neben die andere, bis er eine ganz breite farbenprunkende Darstellung hat. Epische Schilderung ist das nicht, diese schildert in der Zeit, gibt das Temporale

hintereinander und zentralisiert diese Vorstellungen stets auf die Entwickelung eines Helden, einer Gruppe oder eines kollektiven Vorgangs.

Keiner unter den bürgerlichen Romanschriftstellern arbeitet so sehr aus der Vergangenheit heraus wie Scott; sie wollten vor allem, daß der Roman zur Veredelung des Menschen und der Gesellschaft beitrage. Sie lebten hauptsächlich in einer innern Welt, nicht um „als Philologen ihre Ideen zu notieren und zu klassifizieren, sondern um als Moralisten ihre Gefühle zu billigen oder zu tadeln".

Bei Wordsworth wird das Problem des literarischen Stoffs noch einmal aufgerollt. Um erregt zu werden, braucht er weder glänzende Schauspiele, noch außerordentliche Handlungen. Auf wahres Gefühl und nicht auf die Würde der Worte ist es bei ihm abgesehen. Es klingt geradezu programmatisch, was Taine dazu sagt. „In der Poesie, wie anderswo, handelt es sich nicht um Schmuck, sondern um Wahrheit. Laßt uns den äußern Prunk aufgeben und die Wirkung suchen. Laßt uns in einem einfachen schmucklosen Stile reden, welcher der Prosa, dem gewöhnlichen Gespräch so ähnlich wie möglich sei und laßt uns unsere Stoffe aus unserer nächsten Umgebung, aus dem niedrigsten Leben entnehmen" (III. 67).

Was für Handlungen sind überhaupt wert, in den Bereich des Romans gezogen zu werden? Es gibt im Leben eines jeden nur drei oder vier Handlungen, deren Erzählung sich der Mühe verlohnt; unsere mächtigen Empfindungen verdienen gezeigt zu werden, weil sie unser ganzes Dasein zusammenfassend darstellen, nicht aber die kleinen Wirkungen der kleinen Erschütterungen, die durch unsere Seele ziehen, und die unmerklichen Schwankungen unseres täglichen Zustandes. So Taine. Kurz, große Ideen in ebensogroße Formen zu gießen, darin besteht das Eigentümliche des Künstlers.

Ein echter Romantiker war Shelley. In einer ungeheueren Zwiespältigkeit zwischen Leben und Schaffen raubte er sein Dasein hin. Von jener Menschenkenntnis, welche die meisten Dichter mit den Romanschreibern gemein haben, hatte er nichts. Sein Geist schwebte in Regionen, die von der wirklichen Welt weit entfernt waren. Von Geburt an vermischte er mit den Lebenseindrücken die Visionen einer erhabenen Schönheit und eines idealen Glücks. Er gehört zu den Dichtern, die den Blitzstrahl für einen feurigen Vogel und die Wolken für die Herden des Himmels halten. Freilich, welch ein heimliches Glühen hinter seinen glänzenden Bildern, welch ein Schillern des inneren Feuers durch die bunten Phantome hindurch, die er aufwirft. Indem er aber die enthusiastische Phantasie, die er für seine Verse hätte bewahren sollen, mit in sein Leben herübernahm, zerstörte er es.

Der großartigste Typus dieser Epoche aber war Byron. „Aus der Fülle seines Geistes" schrieb er, „aus Leidenschaft, aus innerem Triebe, aus mancherlei Gründen, aber nie aus Berechnung" (III. 95). Niemals, meint Taine, hat man in einem so klaren Spiegel das Entstehen eines lebendigen Gedankens, die Aufregung eines großen Genies, das innere Leben eines wahren, stets leidenschaftlichen, unerschöpflich fruchtbaren und schöpferischen Dichters geschaut, in welchem plötzlich, Schlag auf Schlag, vollendet und geschmückt, alle menschlichen Empfindungen und Ideen, die traurigen, die heiteren, die erhabenen emporblühen. Byron war eine adlige Natur, auch als Dichter, und der Wert, um den er das Leben mit seinen großen und erhabenen Regungen vermehrte, ist ein unermeßlicher. Kraft ihres angeborenen Feuers war seine Seele zur Poesie prädestiniert, aber durch ihre natürlichen Schranken freilich auch wieder begrenzt. Die bei der Größe seiner Persönlichkeit ganz einzigartige Beschränkung seiner

Phantasie bestand darin, daß er sich nicht in einen andern versetzen, sich nicht in ihn verwandeln kann. „Ich konnte nicht über irgend etwas schreiben, ohne eine persönliche Erfahrung und wahre Grundlage," sagte er. In seinen Briefen und in seinem Notizbuche findet man fast Zug für Zug die frappantesten seiner Schilderungen. Wenn aber Taine urteilt: „Er erfindet nicht, er beobachtet; er schafft nicht, er kopiert," so geht er sicherlich zu weit. Allerdings, seine „stets für die Anstrengung konzentrierte und auf den Kampf gerichtete Kraft schloß ihn in Selbstbetrachtungen ein und beschränkte ihn darauf, einzig und allein das Epos seines eigenen Herzens zu schreiben".

In Byron tobten innere Stürme, die nur durch die Schrift ihren Ausweg fanden. „Mir selbst zu entfliehen, das ist immer mein einziges, mein ganzes, mein wahres Motiv gewesen, Papier zu bekritzeln. Veröffentlichen ist die Fortsetzung derselben Wirkung durch die Tätigkeit, die sie dem Geiste gewährt, der sonst auf sich selbst zurückfallen würde" (III. 95). Mit dieser Verfassung war Byron mehr als ein Autor, er war ein Mensch, die Helden seiner Dichtungen deckten sich mit seiner Persönlichkeit. Er hatte unzweifelhaft etwas Napoleonisches an sich, wie er auch Napoleon „seinen Romanhelden" nannte. Er deutete an, daß er in seinen orientalischen Abenteuern sehr vieles gewagt habe, und ließ es gern zu, wenn man ihn mit seinen Helden identifizierte. Beyle — Stendhal —, ein äußerst scharfsichtiger Beobachter, der mehrere Wochen mit Byron zusammen lebte, sagte, daß er zu gewissen Tagen wahnsinnig sei; ein anderes Mal wurde er beim Anblick schöner Dinge erhaben. Byron war geradezu imstande, das Leben als ein Experiment zu betrachten. So sagte er einmal: „Ich wäre begierig, die Empfindungen zu fühlen, die ein Mensch haben muß, wenn er soeben einen Mord begangen hat."

Byrons Charaktere sind nur „Scheinfiguren, ja meistenteils schiebt er sie beiseite, um die Bühne für sich in Anspruch zu nehmen". Er hat ja selbst die Aufregungen empfunden, die er berichtet, selbst mitten unter den Schauspielen gelebt, die er schildert. Es sind seine Ansichten, seine Erinnerungen, seine Aufwallungen, seine Neigungen, die er vor dem Leser zur Schau stellt; was er dichtet, gleicht den Memoiren, in denen er des Abends an seinem Schreibtisch mitteilsam sein Herz ausschüttet.

An diesem Punkt erweitert sich die Darstellung Taines zu einem außerordentlich interessanten Exkurs: „Ein so erprobter und gestählter Mensch konnte außerordentliche Situationen und Gefühle schildern. Man kann sie überhaupt nur wie er aus Erfahrung schildern. Die erfindungsreichsten, Dante und Shakespeare, obgleich gänzlich verschieden, tun es nicht anders. Ihr Genius mag sich noch so hoch erheben, mit den Füßen steht er immer mitten in der Beobachtung, und ihre tollsten, wie ihre prächtigsten Schilderungen halten der Welt nur das Bild ihrer Zeit oder ihres eigenen Herzens vor Augen. Höchstens deduzieren sie, d. h. nachdem sie an zwei oder drei Zügen den inneren Charakter des Menschen in ihnen und der Menschen um sie durchschaut haben, leiten sie daraus durch ein plötzliches Räsonnement, dessen sie sich nicht bewußt sind, das vielfach verschlungene Gewebe der Handlungen und Gefühle ab. Sie mögen noch so sehr Künstler sein, sie sind Beobachter. Sie mögen noch soviel erfinden, sie beschreiben. Ihr Ruhm besteht nicht in der Entfaltung einer Phantasmagorie, sondern in der Entdeckung einer Wahrheit" (III. 108).

Als moderner Mensch war er überhaupt der Realität hingegeben. Die wachsende Erfahrung hatte den Mythus verdrängt. Als erwachsener Mensch konnte er dem Strom seines Denkens und seines Lebens nicht entgegenschaffen.

Es charakterisiert den autobiographischen Charakter seiner Produktionen, daß ihm Schilderung und Monolog nicht genügten, er brauchte zur Darstellung seiner Helden Ereignisse und Handlungen. „Nur die Ereignisse erproben die Kraft und Elastizität der Seele, nur die Handlungen offenbaren und messen diese Kraft und diese Ereignisse. Unter den Ereignissen hat er die gewaltigsten, unter den Handlungen die kraftvollsten gewählt“ (III. 105).

In dieser Byronstudie erreicht Taine eine grandiose Höhe der Beurteilung. So handelt er von den „zwei Welten des Dichters: Die eine sinnlich und bildlich, die andere übersinnlich und gestaltlos; die eine, welche die wandelbaren Äußerlichkeiten der Geschichte oder des Lebens und all jene bunte und duftende Blüte in sich begreift, welche die Natur über die Außenseite des Seins verschwenderisch ausbreitet; die andere, die die tiefen, schaffenden Kräfte und die unsichtbaren, festen Gesetze umfaßt“ (III. 122). Aus diesen Tiefen rauschen die inneren Stimmen herauf, denen das Herz des Dichters nur zu lauschen braucht. Sie reden in seinem Herzen, ja, sie singen. Diese Melodie muß er respektieren und es vermeiden, sie durch die Vermischung ihrer Ideen und ihres Tones zu entstellen.

Und da reckt sich nun das Problem der Literatur sphinxgleich auf. Taine ist von einer unerbittlichen Konsequenz.

„Seine Willensäußerungen sind Anwandlungen, die nicht zur Tat reifen, seine Ideen sehnsuchtsvolle Erhebungen und Träume.“ Byron bietet ihm dennoch schließlich nur das Schauspiel einer Dichterseele in einem Gelehrtenkopf, die beide unfähig zur Tat sind. Byron war wohl auch eine faustische Natur. Aber was ist mit Faust? Sobald man in diesem Faust nicht mehr die Menschheit erblickt, was wird aus ihm? Ist das ein Held? Ein trauriger Held, der statt aller Tat — redet.

Schritt um Schritt nähert sich so Taine dem furchtbaren Schlußsatz.

„Aus Mangel an Taten hatte er Träume, und er beschränkte sich auf Träume nur aus Mangel an Taten. Er selbst sagte, als er sich nach Griechenland einschiffte, daß er die Poesie gewählt habe in Ermangelung von etwas Besserem, daß sie nicht seine Sache sei. ‚Was ist ein Dichter? Was ist er wert? Was schafft er? Er ist ein Schwätzer.' Er prophezeite ungünstig von der Poesie seiner Zeit, selbst von der seinigen, er sagte, falls er noch zehn Jahre leben würde, solle man von ihm etwas anderes als Verse sehen."

Bei einem solchen Leben, meint Taine, ist man groß, aber man wird krank. Es liegt eine Krankheit des Herzens und des Geistes im Stile des Don Juan, wie in dem Swifts. Wenn ein Mensch mitten unter seinen Tränen scherzt, so geschieht es, weil er eine vergiftete Phantasie hat. Diese Art Lachen ist ein Krampf, und man sieht bei dem einen die Hartherzigkeit oder den Wahnsinn, bei dem andern die Aufregung oder den Ekel herannahen. Byron war erschöpft. Wenigstens war der Dichter in ihm erschöpft.

Als er die Poesie verließ, verließ die Poesie ihn; er suchte in Griechenland die Tat und er fand dort nur den Tod.

Dickens und Thackeray bilden für Taine den Anlaß zu breiteren Ausführungen über die Theorie und Technik des Romans, die zusammengefaßt ganz lehrreich sind.

Vor allem, welche Geistesverfassung — national und psychologisch — charakterisiert den Romanschreiber?

In der Literatur wie in der Politik, meint Taine, kann man nicht alles haben. Die Talente wie die Glücksumstände schließen sich aus. Welche Konstitution auch ein Volk erwählt, es ist immer zur Hälfte

unglücklich; welches Genie auch ein Schriftsteller besitzt, er ist immer zur Hälfte unvermögend.

Es ist ein grundlegender Unterschied zwischen Romanen und Germanen; die lateinischen und klassischen Rassen sind Rassen von Rednern oder Künstlern, wo man nur mit Rücksicht auf das Publikum schreibt, wo man nur an konsequenten Ideen Geschmack findet, wo man nur durch den Anblick harmonischer Formen befriedigt, wo die Phantasie geregelt ist, die Sinnlichkeit natürlich erscheint.

Der germanische Autor dagegen „erklärt uns, daß er sich nicht um uns kümmere, daß er kein Bedürfnis habe, verstanden oder gebilligt zu werden, daß er für sich allein denke, daß wir uns, wenn uns sein Geschmack und seine Ideen mißfallen, nur zu entfernen brauchen“ (III. 381). Er schreibt je nach den Launen seiner Phantasie, mit allen Sprüngen der Erfindung; „um so schlimmer für uns, wenn unser Geist in einem anderen Schritte geht“.

Die germanische Phantasie arbeitet geradezu in musikalischen Rhythmen. „Es scheint, als ob eine so heftige, so enthusiastische und so wilde, den Ausgeburten der Phantasie so preisgegebene, des Geschmackes, der Ordnung und des Maßes so bare Seele nur die Fähigkeit besitze, abzuschweifen und sich in schmerz- und gefahrvollen Halluzinationen zu verzehren“ (III. 392).

Bei einem Romanschriftsteller nun ist die Einbildungskraft die Haupteigenschaft; das Kompositionstalent, der feine Geschmack, der Sinn für das Wahre hängen davon ab; wird ihre Gewalt „nur um einen Grad erhöht, so verwirrt sie den Stil, der sie wiedergibt, so verändert sie die Charaktere, die sie hervorbringt, so zerbricht sie den Rahmen, in den sie eingeschlossen ist“.

Die Phantasien sind aber nicht bloß durch ihre Natur, sondern auch durch ihr Objekt verschieden; je

UNIV. OF CALIFORNIA

nachdem wir ihre Energie bemessen, müssen wir ihr Gebiet abgrenzen; in der weiten Welt schafft sich der Künstler eine Welt; unwillkürlich wählt er eine Klasse von Gegenständen, denen er den Vorzug gibt; die anderen lassen ihn kalt, und er bemerkt sie nicht. So ist die Inspiration bei Dickens eine fieberhaft erregte Begeisterung, die ihre Gegenstände nicht wählt, die aufs Geradewohl das Häßliche, das Vulgäre, das Lächerliche belebt.

Nach Taines Ansicht ist der Romandichter ein Psychologe, der naturgemäß und unwillkürlich die Psychologie in Handlung umsetzt; er ist nichts anderes und nichts mehr. Er liebt es, sich Gefühle zu vergegenwärtigen, ihren Zusammenhang, ihre Voraussetzungen und Konsequenzen wahrzunehmen. In seinen Augen sind es Kräfte, die verschiedene Richtung und Größe besitzen. Um ihre Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit kümmert er sich wenig. Er vereinigt sie zu Charakteren, er erfaßt die vorherrschende Eigenschaft, bemerkt die Spuren, die sie bei den anderen zurückläßt, zeigt die entgegengesetzten oder harmonierenden Einflüsse des Temperaments, der Erziehung, des Standes und sucht die unsichtbare Welt der inneren Neigungen und Anlagen durch die sichtbare Welt der äußeren Worte und Handlungen zu manifestieren.

Die großen Romanschreiber, fährt Taine fort, dringen ein in die Seele ihrer Charaktere, nehmen ihre Gefühle, ihre Ideen, ihre Sprache an; es scheint, als ob Balzac ein Handlungsreisender, eine Pförtnerin, eine Courtisane, eine alte Jungfer, ein Dichter gewesen sei und daß er sein Leben dazu verwendet habe, jede von diesen Persönlichkeiten zu sein: sein Wesen ist vielfältig und sein Name ist Legion.

Aus alledem ergibt sich, wie viel Material das wirkliche Leben dem Romanschriftsteller bietet. Nun decken sich aber die Ereignisse der Realität keineswegs

ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK

in der Weise, daß sie berechnete Kontraste und Kombinationen bilden, die von vornherein brauchbar sind. Die schöpferische Kraft der Kunst erweist sich eben darin, daß sie das bloß skizzierte oder sogar entstellte Werk der Natur zurechtrückt, ihre Fehler verbessert und ihre bloß gewollten Konzeptionen ausführt. Vor allem konzentriert das Genie. Hier häuft es die Eindrücke, dort zerflattern sie.

Ein so vorurteilsloser Geist, wie der Taines, konnte sich mit den immer wieder sich vordrängenden Moralitäten in den englischen Romanen nicht befreunden. Dieses beständige Vorhandensein einer moralischen Absicht schadete den Romanen, wie den Romandichtern. Daß ein Werk um so mehr Wert haben soll, ein je schlechteres Beispiel zur Abschreckung der Held gibt, das leuchtete Taine nicht ein. Dennoch wollte auch er den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben nicht zerbrochen wissen. Auch er hieß es nicht gut, daß ein Mensch sich darauf beschränke, nur ein Künstler zu sein. Auch er wollte nicht, daß er sich von seinem Gewissen trenne und das Praktische aus den Augen verliere. Die ständige Elendsmalerei jener englischen Romane war ihm dabei dennoch zuwider. „Balzac, die Sand, Stendhal haben es auch geschildert; ist es möglich, zu schreiben, ohne es zu schildern? Aber sie suchen es nicht, sie finden es; sie denken nicht daran, es vor uns aufzurollen; sie gingen anderswo hin, sie haben es auf ihrem Wege angetroffen. Sie lieben die Kunst mehr als die Menschen. Sie finden nur Gefallen daran, die Triebfedern der Leidenschaften spielen zu sehen, große Systeme von Begebenheiten zu kombinieren, gewaltige Charaktere zu konstruieren; sie schreiben nicht aus Sympathie für die Elenden, sondern aus Liebe zum Schönen“ (III. 221).

Die echte Phantasie des Romanschriftstellers leuchtet aus den Werken von Dickens hervor. Besonders war

Phantasie die Quelle seiner Schilderungen. Dickens war ein Dichter: er fühlte sich ebenso wohl in der eingebildeten, als in der wirklichen Welt. Es war eine Einbildungskraft nötig, wie die seine, zügellos, ausschweifend, fixer Ideen fähig, um die Krankheiten des Geistes darzustellen. Das ist ja auch Taines innerste Meinung, der Unterschied zwischen einem wahnsinnigen und einem genialen Menschen ist nicht sehr groß. Napoleon, der sich darauf verstand, sagte es auch zu Esquiral. Dieselbe Fähigkeit führt uns zum Ruhm oder wirft uns in eine Zelle für Tobsüchtige. Es ist die überspannte Einbildungskraft, welche die Phantome des Wahnsinnigen ausbrütet und welche die Charaktere des Künstlers schafft. Wen die Toren einen Wahnsinnigen nennen, der ist in Wahrheit ein Seher. Wenn man nur schwache Erregungen haben will, dann muß man sich auch damit zufrieden geben, nur ein Mensch gewöhnlichen Schlages zu sein.

Man kennt „David Copperfield" als einen der berühmtesten autobiographischen Romane. Man hat sich viel darüber gestritten, wo beim „David Copperfield" die vertrauliche Mitteilung aufhört und in welchem Maße die Dichtung die Wahrheit ausschmückt, nachdem es doch notorisch ist, daß letztere überwiegt. Taine stellt sich in dieser Frage auf die Seite des Dichters, zu Ungunsten des autobiographischen Charakters solcher Werke. Er ist natürlich weit davon entfernt, dem Memoirenschreiber das Recht verkümmern zu wollen, die Eindrücke seines Lebens zu erzählen. Aber die plumpen Eingriffe der Öffentlichkeit in dieses Leben bedenkt er mit den herbsten Vorwürfen. „Man mag noch so berühmt sein, man wird deshalb noch nicht das Eigentum des Publikums . . . man kann von sich alles für sich behalten, was man davon für passend erachtet. Wenn man den Lesern seine Werke preisgibt, gibt man ihnen nicht auch sein Leben preis" (III. 202).

Dem typischen Fehler des Romanschriftstellers, von Gott und der Welt zu reden, ist niemand mehr verfallen als Thackeray. Kein Autor ist reicher an Dissertationen; fortwährend mengt er sich in seine Geschichte ein, um den Leser zu tadeln oder zu belehren. Als Schriftsteller ist er eine überlegte, beherrschte Natur.

Das ganze Wirken Carlyles ist ein Hymnus auf die Phantasie und auf die ursprünglichen Seelenkräfte. Die Phantasie ist nach seiner Lehre das Organ, durch das wir das Göttliche wahrnehmen. In den exzentrischen, germanischen Naturen geben sich die Wahrheiten am höchsten kund. Genie ist nach Carlyle „Intuition", „innere Anschauung"; die Vision muß die Analyse vollenden, der Geist schöpferisch werden, wie die Natur. „Was ist überhaupt Fiktion, Phantasie, Poesie u. s. w., wenn nicht das Vehikulum für Wahrheit oder Tatsache irgend einer Art" (Ill. 393).

Der begeisterte, leidenschaftlich erregte Mensch dringt ein in das Innere der Dinge; sobald man schafft, fühlt man in sich selbst die Kraft, welche in den Gegenständen wirkt, die man denkt. Nach diesem ursprünglichen Denken als dem gesunden sehnte sich auch Taine wieder zurück; wir haben, meinte er, es durch Kultivieren nur verdorben.

Ganz im Sinne Carlyles stellt nun Taine den Gelehrten und Schriftstellern die Dichter und Propheten gegenüber. „Sie reproduzieren durch Divination"; ihr Denken ist ein rasches Konzentrieren gewaltiger Ideen. Sie haben die Vision ferner Wirkungen oder lebendiger Handlungen; sie sind Offenbarer oder Dichter. Das verhindert Carlyle nicht, zuzugeben, daß Cromwell mit seiner Protektorschaft mehr vollbrachte, als bloß Bücher zu schreiben.

Carlyle wird noch weiter fortgerissen. „Die von seiner leidenschaftlichen Phantasie erfaßten Tatsachen

schmelzen darin wie in einer Flamme. Unter dieser Glut der Konzeption erzittert alles. Die zu Halluzinationen verwandelten Ideen verlieren ihre Haltbarkeit, die Wesen scheinen Träume; die in einem Traumbild erscheinende Welt scheint nur noch ein Traumbild; das Zeugnis der äußeren Sinne verliert seine Autorität vor den inneren Visionen, die ebenso deutlich sind wie jenes. Der Mensch findet keinen Unterschied mehr zwischen seinen Träumen und seinen Wahrnehmungen.

Taine beschäftigt sich hier, wenn auch mit etwas dunkeln Worten, auch mit dem Problem der künstlerischen oder der vollendeten Erkenntnis. „Wenn ihr ein Künstler seid, so werdet ihr im Zusammenhang die Kraft, die Reihe der Wirkungen und die schöne, regelmäßige Art erfassen, in welcher die Kraft die Reihe hervorbringt; meines Erachtens ist diese sympathische Darstellung von allen die genaueste und vollständigste; die Erkenntnis ist beschränkt, so lange sie nicht bis dahin vordringt, und sie ist vollendet, wenn sie da angelangt ist. Aber darüber hinaus beginnen die Phantome, die der Geist schafft und durch welche er sich selbst täuscht" (III. 420).

Taine hält überhaupt mit seinen Einwänden durchaus nicht zurück. Der einfache Schriftsteller, meint er, der denkende Prosaiker kann immer denken und bei seiner Prosa bleiben; seine Inspiration hat keine Unterbrechungen und erfordert keine Anstrengungen. Die Prophezeiung dagegen ist ein erregter Zustand, der nicht anhält. „Begeisterung ist nicht stabil." Wenn sie fehlt, ersetzt man sie durch erhabene Gesten. Diese absichtliche, fortwährende Epilepsie aber ist das abstoßendste Schauspiel. Die Seher und die Propheten des Unverständlichen aber gehören immer noch zu den Ausnahmen, im allgemeinen schreibt man, um verstanden zu werden. „Die menschliche Natur hat ihre

Explosionen, aber in Intervallen; der Mystizismus ist gut, aber nur, wenn er kurz ist. Aufgeregte Zustände erzeugen extreme Verhältnisse: Wenn der Enthusiasmus schön ist, so sind doch seine Folgen und sein Ursprung traurig; er ist nur eine Krisis, und ein gesunder Zustand ist vorzuziehen" (III. 447).

Neben der Intuitionspsychologie ist der Heroenkultus bei Carlyle wichtig. Er betrachtet den Dichter, den Schriftsteller, den Künstler „wie einen Interpreten der göttlichen Weltidee, die im Scheine verborgen liegt," wie einen Offenbarer des Unendlichen, einen Repräsentanten seines Jahrhunderts, seines Volkes, seines Zeitalters.

Taine stimmt auch dem Satze zu, daß der Künstler besser als irgend jemand die hervortretenden und dauernden charakteristischen Züge der Welt, die ihn umgibt, herausfindet und zum Ausdruck bringt, sodaß man seinem Werke eine Theorie des Menschen und der Natur und zu gleicher Zeit ein Gemälde seiner Zeit und seiner Rasse entnehmen kann. Taine meint sogar, diese Entdeckung habe die Kritik erneuert. Befangenheit gegenüber dem Problem kann man Taine noch nicht nachrühmen.

Im Geiste Carlyles hat der Held „den absoluten und unbezwingbaren Glauben". Aber es ist nur die Meinung gegen die Überzeugung, die Tradition gegen die Intuition ausgetauscht.

Von einer Schrift ging Carlyle stets auf die Seele zurück, die sie kundgab; er liebte die ursprünglichen Dichter, die ungebildeten Schriftsteller und die Männer der Tat. An diesem Punkt kann Taine einen romanischen Einwand nicht unterdrücken. „Gänzlich auf der Seite der Schriftsteller vernachlässigt Carlyle die Künstler; in der Tat ist die Quelle der Künste der Sinn für die Form, und die größten Künstler, die Italiener und Griechen, haben, wie ihre Priester und

Dichter, nur die Schönheit der Sinnlichkeit und Kraft gekannt" (III. 428).

Übrigens war Taine nicht blind gegen das fahle Licht, das auf dem „Jenseits der Künste" liegt. Auch ihm war „der vollendete Dichter ein Symptom, daß seine Epoche die Vollendung erreicht hat; daß man binnen kurzem eine neue Epoche, neue Reformatoren nötig haben wird" (III. 435).

Als heroistischer Historiker hat Carlyle seine Kompetenz jedenfalls weit überschritten. Taine freilich rühmte es heftig, daß er überall über die offizielle und politische Geschichte hinausging. Carlyle gelangte sicherlich zu Ergebnissen, die den Zunfthistorikern noch so gut wie verschlossen waren, aber seine ungestümen Divinationen und Behauptungen ermangelten nur allzuoft der Beweise. Immerhin stand Taine dieser Methode, Geschichte zu traktieren, ziemlich sympathisch gegenüber: „Die Erklärung einer Revolution ist eine psychologische Arbeit; die Analyse der Kritiker und die Divination der Künstler sind die einzigen Mittel, die sie vollenden können; wenn wir sie genau und tief haben wollen, so mußte man sie von denjenigen fordern, die durch ihren Beruf oder ihren Genius Kenner der Seele sind, von Shakespeare, Saint Simon, Balzac, Stendhal . . ." (III. 437).

* * *

In den Ausklang der Geschichte der englischen Literatur sind noch eine Reihe sehr schöner Worte und Erkenntnisse eingesprengt. Hier sind sie. Sie bedürfen keines Kommentars.

Niemals ermangelt das wahre poetische Talent einer gewaltigen Glut der Leidenschaft. Es fühlt zu lebhaft, um ruhig zu sein. Wenn man bei der leisesten Rührung vibriert, so erbebt und erzittert man bei

großen Erschütterungen. Der Ton der Renaissance, wie er aus den Herzen von Spencer und Shakespeare hervorquoll, wirkte wie ein Zauber auf Taine.

„Die charakteristische Eigentümlichkeit des Dichters besteht darin, immer jung und ewig jungfräulich zu sein; er steht vor dieser Welt wie der erste Mensch am ersten Schöpfungstage."

Das Wesen des Dichters sah Taine am glänzendsten in Alfred de Musset erfüllt, den er so sehr liebte.

Alfred de Musset, so schloß er (III. 554), hat nie gelogen. Er hat nur das gesagt, was er fühlte, und er hat es gesagt, wie er es fühlte. Er hat ganz laut gedacht, er hat das Bekenntnis aller ausgesprochen; man hat ihn nicht bewundert, man hat ihn geliebt; er war mehr als ein Dichter, er war ein Mensch.

VI.

Der klassische Geist und die Revolution

Wenn man die Literaten des 18. Jahrhunderts verstehen will, wirft man am besten zunächst einen Blick auf die gesellschaftliche Verfassung dieser Epoche. Der durch das Weltleben entwickelte französische Charakter war in einem unerhörten Maße gesellschaftlich geworden. Der Franzose dachte nirgends besser als in Gesellschaft, in möglichster Nähe des Hofes, besonders, nachdem die Diplomatie die Kraft ersetzt hatte. Kann der Seigneur keinen Einfluß finden, so sucht er Auszeichnung und kann er nicht regieren, so will er wenigstens hervorragen. Und diese Gesellschaft räumte den Freuden des Geistes den ersten Platz ein. Und dieser Geist ist wie der französische Wein, er belebt und erhöht. Diese Beobachtung machte schon der Chevalier de Grammont: „Bei Tische und in Gesellschaft ist er oft aufgelegter, als allein und nüchtern." Die Konversation regte das Denken an; das kluge Plaudern verfeinerte den Franzosen, es war kein bloßes Geschwätz, sondern ein Examen; Geistesfunken sprühen bei dem lebhaften Austausch der Ideen hin und her; ist es ja doch die Phantasie, die „wie eine leichte Flamme über dem ganzen 18. Jahrhundert wogt und funkelt". Aber der ursprüngliche kühne, rasche und feurige Geist wurde nur allzubald trocken.

Nur eine lustige und leichte Kunst durfte von Anfang an bei dieser Gesellschaft auf Verständnis hoffen. Molière ist der echte Dichter dieser Gesellschaft, solange sie noch unverdorben war. Villars'

Soldaten tanzten, um zu vergessen, daß sie kein Brot mehr hatten. Es genügt uns schon, der Erde Weh zu fühlen, riefen diese Menschen; laßt es uns nicht auf der Bühne wiederfinden (E. B. II. 81).

Man ist versucht, meint Taine, wenn man das Leben schildern will, in den grausig düsteren Schlamm hinabzusteigen, auf dem Balzac und Shakespeare gebaut haben: man sieht keine andere Poesie darin, als den kühnen Verstand, der in diesem bunten Gewirr die Hauptkräfte abstrahiert, oder das Licht des Genius, das über dem Gewühl, dem Kampf und Fall so vieler befleckter und hingemordeter Unglücklichen flimmert... Anders Molière! „Da haben wir wenigstens eine lachende Welt, zwar nur in der Einbildung, wir können sie nicht anders haben, aber wir haben sie doch. Wie unangenehm ist es, die Wirklichkeit zu vergessen; was ist das für eine Kunst, die uns Selbstvergessenheit lehrt!"

Gegen 1525 schrieb Balthasar Castiglione ironisch, daß es für die Franzosen seiner Zeit eine große Beleidigung sei, clerc, Schreiber, Tintenkleckser genannt zu werden. Er hatte Unrecht mit seiner Ironie. Im Gegenteil war diese Haltung sehr ehrenvoll für die Franzosen jener Tage. Wie man aber in der Gesellschaft der Renaissance sich bloß Humanist zu heißen brauchte, um die allgemeine Aufmerksamkeit und die Gunst der Fürsten zu besitzen, so genügte es im 18. Jahrhundert, sich Philosoph und Literat zu nennen, um eine Rolle zu spielen. Der „Honnête homme" war das allgemeine Produkt dieser Gesellschaft, der Literat das spezielle. Denn zum Unterschied vom schöpferischen Dichter ist der Literat ein Produkt der Kultur, ein verständiger Geist, verbunden mit einem leichten Auffassungsvermögen und einem formalen Talent, genügen dafür.

Bei dieser Salonaristokratie verdrängte der Geschmack an der Literatur und der Philosophie das Ver-

ständnis für die positiven und praktischen Dinge der Wirklichkeit; sie plauderte, statt zu handeln. So entwickelte sich allmählich der klassische Geist, als eine historische Kraft allerersten Ranges; er kommt gleichzeitig mit der Monarchie und der feinen Konversation auf, die er naturgemäß begleitet. Der ganze Geist bekam einen rednerischen und literarischen Anstrich. Der Gewohnheit, vor einem Salonpublikum zu sprechen und für ein solches zu denken und zu schreiben, verdankt er seine Entstehung.

Übrigens war die Bedeutung des Literaten doch einem Wechsel unterworfen; wie Leute wie Trimalchio griechische Sklaven, Fürsten der Renaissance sich Hofnarren hielten, so umgaben sich die Grandseigneurs und Könige mit Hausdichtern; das war noch der Fall mit Racine. Später aber werden die Schriftsteller wirklich die Fürsten der Gesellschaft.

Gesellschaft und Bühne, beides ist ein Schauspiel, meint Taine, in dem man auf seine Stellung, auf den Ton seiner Stimme acht hat, in dem man eine Rolle spielt. Salon und Bühne sind aus demselben Holz geschnitzt. Die Wirklichkeit wird immer mehr mit Theaterwerten überschwemmt. „Wenn man auf der Bühne ist, darf man weder zerstreut, noch nachdenklich sein, sondern muß seine Aufmerksamkeit der Rolle zuwenden, die man spielt“ (Or. I. 152). Mit dem Salon und der Salonkonversation verhält es sich ebenso. Diese Gesellschaft bildet die Kunst des Plauderns in einer unerhörten Weise aus.

Alles Natürliche ist ausgeschlossen; alles ist gemacht, arrangiert, zubereitet, — Putz, Kostüm, Haltung, Stimme, Worte, Ideen, selbst Gefühle. „Der geläuterte Geschmack hemmt die Initiative und macht die Sprache arm. Man handelt, wie man schreibt: nach angelernten Formen, in einem fixierten, engen Kreise. Um keinen Preis darf sich das Exzentrische, Unvorhergesehene,

lebhaft Schwungvolle geltend machen" (Or. I. 203). Die Grammatik „gestattet nicht mehr, daß die Worte in der veränderlichen Ordnung der Eindrücke und Gemütsbewegungen aufeinander folgen, sondern ordnet sie streng und regelmäßig nach der unabänderlichen Reihenfolge der Ideen. Der Schriftsteller verliert das Recht, den seine Aufmerksamkeit zuerst und am lebhaftesten erregenden Gegenstand oder Zug an die Spitze zu stellen" (Or. I. 237). Aufs Geratewohl oder je nach Laune zu schreiben, ist schon gar nicht mehr erlaubt. Alles bekommt eine methodische Beredsamkeit. Es gilt als ausgemacht, daß jeder Mensch notwendigerweise wie ein Buch reden müsse. Der klassische Stil ist „unfähig zum Ausdruck der physischen Äußerlichkeiten der Dinge, der unmittelbaren Empfindung des Zuschauers, der tiefen und hohen Extreme der Leidenschaft, der wundervoll verwickelten und absolut persönlichen Physiognomie des lebenden Individuums" (Or. I. 239).

Fast jedes Werk geht aus einem Salon hervor, und in der Regel war es in einem Salon gelesen worden, bevor es dem Publikum übergeben wurde. Später waren die Reden in der Nationalversammlung ebenfalls Bravourstücke, die vorher im Salon den Damen vorgelesen worden waren.

Erklären, erzählen, beweisen, plaudern, das sind lauter Handlungen, die auf eine Zuhörerschaft berechnet sind. Auch Schriften, die ihrem Stoffe nach wissenschaftlich sind, werden in schöne Kunstwerke verwandelt. Ein solches Publikum erlegt den Literaten die Verpflichtung auf, noch mehr Schriftsteller als Philosoph zu sein. Der Denker wird genötigt, seinen Sätzen mindestens ebensoviel Aufmerksamkeit zuzuwenden, wie seinen Gedanken. Die Gelehrten sind Meister in der Kunst des Wortes. Ja, d'Alembert schämte sich sogar, Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu

sein. In seinem Discours sur le style von 1753 behauptet Buffon, daß nur die gut geschriebenen Werke auf die Nachwelt kämen. Auch im Leben war Buffon ein Freund glanzvollen, äußeren Auftretens. „Ein vernünftiger Mann," bemerkte er, „muß seine Kleider als einen Teil seiner selbst betrachten; denn sie sind es tatsächlich in den Augen der anderen und treten gewissermaßen mit in die Gesamtvorstellung ein, die man sich von dem macht, der sie trägt." Das schließt nicht aus, daß er in den Augen d'Alemberts, Diderots und Condillacs ein „Phrasenmacher", Deklamator und Schönredner war.

In dieser Welt beanspruchen die Schriftsteller den ersten Rang; man unterhält sich nur von ihnen, und wird nicht müde, ihnen zu huldigen. Selbst eine Staël hält die Konversation für wichtig; „die Worte werden zu Handlungen", meint sie. Und Ségur berichtet in seinen Memoiren: „Oft gab man literarischen Titeln den Vorzug vor Adelstiteln. Die der Mode huldigenden Höflinge schmeichelten Marmontel, d'Alembert, Raynal. Schriftsteller zweiten und dritten Ranges wurden in der feinen Welt oft rücksichtsvoller behandelt, als der Provinzadel."

Die literarische Produktion ist demgemäß. Die klassische Kunst schafft keine wahren Individuen, sondern nur allgemeine Charaktere. Jede Dramenfigur ist ein vollendeter Redner, der Dialog ein oratorischer Zweikampf — dem klassischen Modell entsprechend betreten nur Weltleute die Bühne. Der Mensch wird zu einer Phrasenmaschine degradiert. „Die Notwendigkeit, stets gut zu reden, verhindert, alles Notwendige zu sagen" (Or. I. 242). Die Ort- und Zeitumstände, die doch bei der individuellen Bildung der Menschen eine so hohe Rolle spielen, werden kaum angedeutet oder ganz übergangen. Und „aus Mangel an Geist und aus literarischer Eigenliebe lassen sie das charak-

teristische Detail, die lebendige Tatsache, das umständliche Beispiel, das bedeutsame, beweisgültige, vollständige Muster weg" (Or. I. 250). Die „sympathische Phantasie", vermittels welcher der Schriftsteller sich in andere hineindenkt und in sich selbst ein dem seinigen entgegengesetztes System von Gewohnheiten und Leidenschaften wiedergibt, fehlt im 18. Jahrhundert am meisten. Für die träumerische und schwärmerische Poesie ist kein Boden vorhanden; auch die Lyrik und Epik können kaum vegetieren. An diesen erhabenen Grenzen zwischen dem Wort einerseits und der Musik und Malerei andererseits kommt nichts auf.

Deutliche Anzeichen einer Wandlung geben sich erst gegen 1750 kund. Bis dahin bildeten poetische Arbeiten allerorten die Eintrittskarte in den feinen Stil und in die feine Gesellschaft. Zur Zeit Voltaires noch, meint Taine, mußte ein junger Mann, wenn er die Universität verließ, seine Tragödie schreiben, wie er heutzutage einen Artikel über Nationalökonomie abfassen muß; das war damals der Beweis, daß er mit Damen konversieren konnte, wie dieses heute ein Beweis ist, daß er mit Männern zu disputieren versteht. Gegen 1750 nun, sagt Voltaire — und das sind heroische Worte — wird die Nation der Verse, der Tragödien, der Lustspiele, der Romane, der Opern, der romantischen Geschichten, der noch romantischeren moralischen Betrachtungen und der Disputationen über Anmut und Knixe überdrüssig und beginnt über das Getreide zu räsonnieren.

Malesherbes sagte: „Dichter sind dem Staate nicht nützlicher als gute Kegelschieber." Und er war selber einer.

Es war auch an der Zeit. Wer eine dekorative Umgebung wünscht, fällt selbst der Parade anheim. „Niemals haben die Führer von Menschen die Kunst, Menschen zu leiten, so sehr verlernt, — eine Kunst,

die darin besteht, mit den Menschen auf einem und demselben Pfad zu wandeln, jedoch an ihrer Spitze, und ihr Tun zu leiten, indem man daran teilnimmt" (Or. I. 98).

Je feiner die Gesittung wird, meint Taine, desto schwächer werden die Feingesitteten. Der Aristokratie, die mit allen Mitteln, zu gefallen, ausgestattet ist, bleibt keine Kraft zum Kämpfen. Und doch ist sie, um zu leben, zum Kampf genötigt. Dem Starken gehört die Herrschaft, sei es in der Natur oder in der Menschheit; daher geht jedes Geschöpf, das die Kunst und Energie, sich zu verteidigen, verloren hat, um so sicherer zu Grunde, je mehr sein Glanz, seine Unvorsichtigkeit und selbst seine Freundlichkeit es im voraus als fetten Bissen für die rohen, auf der Lauer stehenden Gelüste erscheinen lassen.

Taine hat Darwin sehr frühe kennen gelernt.

* * *

An der Spitze der psychologischen Verfassungen, deren Wandlung diese Zustände illustrieren soll, steht Labruyère. Es ist schon erwähnt worden, daß die Großen des 17. Jahrhunderts die Schriftsteller als eine Art von unterhaltenden Dienern betrachteten. Labruyère war ein solcher. Kein geringer Teil der Gedanken, die er erweckt, handelt von der Verachtung, die mit der Stellung eines Untergebenen und eines Schriftstellers verbunden ist. Wie später Rousseau wird er „tief und unaufhörlich von dem Mißverhältnis seines Genies und seines Schicksals verwundet". In vielen Punkten ist er auch mit Balzac und Victor Hugo verwandt: denn „zu einer Zeit wie dieser, unter Leuten, die von Literatur gesättigt und von Geschäften in Anspruch genommen sind, ist die erste Stilregel: ebenfalls die Aufmerksamkeit zu erregen" (Ess. 277).

Labruyère war ein Mann, sagt Taine, dessen Seele einer großen Aufgabe sich hätte weihen können. Er mußte sich auf die Kunst des Schriftstellers beschränken, ohne daß die Literatur seiner Leidenschaft und seinen Ideen genügend großen Abfluß geboten hätte.

Gelegentlich Racine verweilt Taine noch einmal breit beim klassischen Geist, er stellt die Gabe, sich gut auszudrücken, als Geisteseigentümlichkeit der französischen Rasse auf: „ihr Name ist Rhetorik und ihr Ruhm ist es, schöne Reden zusammenzufügen" (Ess. 355). Die nützlichste Gabe des Weltmenschen besteht darin, schön zu reden; sie sprechen zu gut und zu viel, um Menschen zu sein, die von einem Gefühl ergriffen werden; man liebte mehr den Ausdruck, als die Sache, die ausgedrückt werden sollte, man liebte mehr den Stil als die Seele. In den Salons herrschte eine offizielle Poetik, dieser mußte das Werk angepaßt sein; dort wurde die literarische Uniform diskutiert, die es zu tragen hatte.

Zu diesen methodischen Geistern, die mehr zu komponieren, als zu erfinden verstanden, gehörte Racine, im Gegensatz zu der durchdringenden und alles umfassenden Vision Shakespeares ging sein Schaffen logisch vor sich. Taine, der sich mit allem abzufinden weiß, hat keine Mühe, Racine zu rechtfertigen. Wenn es gut ist, meint er, den Menschen zu erkennen, so ist es schön, den Menschen zu verschönern. Von den zwei Wegen, die den Künstlern offen liegen, ist der eine so viel wert wie der andere, und es bringt ebensoviel Ruhm, zu vereinigen, wie zu schaffen.

Ich gestehe es, sagt er, die natürlichen Gefühle, die Ergüsse, die Selbstvergessenheit sind das liebenswerteste, was es auf Erden gibt; und doch gibt es in der Natur, die durch die aristokratischen Forderungen geändert wird, noch eine sehr große Schönheit.

Von dieser Art Schönheit ist Racine. Freilich, in seinem Privatleben kommt sie nicht zum Ausdruck, es sei denn, man nähme seine große Schlichtheit dafür. „Seine Erinnerungen nährten seine Einbildungskraft und seine dramatische Kunst ahmte den Hof nach" (Ess. S. 380). Er war viel mehr Schriftsteller als Dichter; dabei war er eine einfache Natur. „In der Unterhaltung war er niemals geistesabwesend, niemals Dichter oder Verfasser; er dachte weniger daran, seinen Geist zur Schau zu stellen, als den Geist der Personen, die er unterhielt" (Ess. 380). Er arbeitete mit einer so peinlichen Sorgfalt, daß wir barbarischen Schriftsteller der „Decadence von heutzutage" Mühe haben, sie zu verstehen. Dementsprechend ist auch die Erklärung, die der anpassungsfähige Geist Taines für diese Art der Produktion hat. Die großen Künstler, meint er, entstehen aus einer solchen Seele, die feinfühlig, ungestüm, ruhelos und unglücklich ist, die aber von Zeit zu Zeit erfüllt ist von einer Sanftmut und einem Entzücken, von denen die übrigen Menschen gar keinen Begriff haben.

König des geselligen Jahrhunderts aber war Voltaire. Als Meister der Konversation war er unvergleichlich. Niemals hat ein Schriftsteller in so hohem Grade und in solcher Fülle alle Gaben der Rede besessen: die Kunst, das Wort zu beleben und zu erheitern, das Talent, den Weltleuten zu gefallen. Niemand hat das Vereinfachen und Popularisieren je so gut verstanden, wie er. Mit seinem wunderbaren Gedächtnis, mit seiner stets lebhaft flammenden Einbildungskraft sieht er alles, was er sagt, in dem Maße, wie er es sagt. Taine vergleicht Voltaires Leidenschaft mit dem Eifer eines Apostels oder Propheten. Er nennt ihn einen eingefleischten Dämon, der in seinen anonymen und pseudonymen Schriften seiner Heftigkeit und seiner derben Begeisterung die Zügel schießen läßt (Or. I. 235). Er

denkt in Explosionen; seine Gemütsbewegungen sind blitzartig; seine Bilder gleichen Funken; er läßt sich ganz gehen, gibt sich dem Leser hin und erobert ihn auch. Der auffälligste Zug seines Stils ist eben die wundervolle Raschheit, mit der neue Dinge, Gedanken, Bilder, Ereignisse, Landschaften, Gespräche etc. sich zu einer blendenden, schwindelnden Reihe zusammentun und einander folgen, wie in einer Zauberlaterne (Or. I. 316). Voltaire hatte nicht immer den Wahlspruch, jeder solle „seinen eigenen Garten bebauen". Auch er wollte einst in Sanssouci und Potsdam eine politische und herrschende Rolle spielen.

Lafontaine ist als isoliertes Genie charakterisiert, das die alten Quellen wieder öffnet.

Rousseau ist der natürlichste Schriftsteller in diesem Zeitalter künstlicher Literatur. Im Gegensatz zu Voltaire ist er Volksmann, er geniert sich im Salon. Rousseau ist für Taine „ein seltsamer, hochfliegender, origineller Mensch, der aber von Kindheit auf einen Keim von Narrheit in sich trug und am Ende ganz zum Narren wurde; ein bewundernswerter, aber nicht genug ausgeglichener Geist, dessen Empfindungen, Gemütsbewegungen und Bilder zu stark waren; er war zu gleicher Zeit blind und scharfsichtig, ein echter und ein kranker Dichter, der nicht die Dinge, sondern seine Träume sah, in einem Roman lebte und unter dem Alp, den er sich geschmiedet, starb; er war unfähig, sich zu beherrschen und sich zu leiten; er hielt seine Entschlüsse für Taten, seine Anwandlungen für Entschlüsse, und die Rolle, die er spielte, für den Charakter, den er zu haben glaubte" (Or. I. 271). Bis zur Manie von sich eingenommen und in der Welt nichts als sich selbst sehend, beurteilt er die Menschen nach sich und „schildert sie, wie er über sich denkt". Dabei findet übrigens auch die Eigenliebe Nahrung; es behagt einem, sich als Typus der Menschheit zu betrachten und man

steigt in der eigenen Achtung, wenn man über sich selbst „beichtend", für das ganze Menschengeschlecht zu beichten glaubt.

Rousseau glaubt alles, was er schreibt, in dem Momente, da er es schreibt; er vergißt sich selbst, er wird von seiner eigenen Erzählung hingerissen; er hört innere Stimmen, wird von unerwarteten Antworten überrascht, vom Verlauf der Handlung und von der Gewundenheit wie von einem unbekannten Fluß dahingeführt, vom Zufluß der Gedanken und vom momentanen Aufbrausen zum Gebrauch der unerwartetsten Bilder verleitet (Or. I. 321). Rousseau gehörte zu den Genies, denen es an Selbstbeherrschung mangelt; sie haben dennoch manchen Vorzug, vor allem Inspiration, unter zwanzig schmutzigen, ungestalteten und ungesunden Werken bringen sie eins hervor, das eine Schöpfung, oder vielmehr ein Geschöpf ist, ein belebtes Wesen, an und für sich lebensfähig; daneben sind die anderen von einfachen Leuten von Geist geschaffenen nichts als wohlgekleidete Puppen (Or. I. ebenda).

Mit solchen Waffen, meint Taine, läuft man Gefahr, sich zu töten, aber man gewinnt durch sie große Macht, und Rousseau hat sie gewonnen.

In den schönen Künsten konnte Rousseau nichts anderes erblicken, als eine öffentliche Schmeichelei für die herrschenden Leidenschaften. Mit der furchtbaren Logik dieser Ideen steht er einsam da in seiner Zeit. Das Trauerspiel, das man „moralisch" nennt, verschwendet in falschen Ergüssen das bischen Tugend, das uns noch geblieben. „Wenn jemand erdichtete schöne Handlungen bewundert hat, was kann man von ihm weiter verlangen? Hat er nicht durch die Huldigung, die er der Tugend dargebracht, seine ganze Pflicht gegen sie getan? Was sollte er noch tun? Sie vielleicht selbst üben? Er

hat ja keine Rolle zu spielen, er ist ja kein Schauspieler" (Or. I. 277).

Dabei war Taine keineswegs blind für die großen Fehler Rousseaus. Er war sehr eitel. Wie er seine Schriften immer wieder dem Gutachten seiner Freunde unterbreitet, und unglücklich ist, wenn sie nicht begeistert sind, — das ist eine Tragödie. Freunde sind Hebammen, Entbindungsmittel, aber kein literarisches Tribunal. Rousseau war der erste angekränkelte Literat. Man hat seine Selbstbekenntnisse ein Monument der Eitelkeit genannt. Er gehöre zu den Autoren, die bei ihren Lesern den Zustand erregen wollen, aus dem heraus sie schrieben — aus dem heraus sie gezwungen waren, zu schreiben. Darüber hinaus spielen „Hyperbeln, bombastische Redensarten und andere literarische Maschinen" bei ihm eine zu große Rolle. Taine nennt ihn sogar einen „Schauspieler, der eine Behauptung aufstellt, Attitüden annimmt und nach Effekten hascht" (Or. I. 324). Ausgenommen in den „Bekenntnissen", ermüdet sein Stil bald, denn er ist zu studiert und geschraubt. Der Autor ist immer Autor und überträgt diesen Fehler auf seine Personen. Endlich wird man auch dazu gedrängt, eine größere Knappheit der Sprache von Rousseau zu fordern.

Das Porträt Montesquieus gehört zu den erfreulichsten in der ganzen Galerie und zwar ohne Vorbehalt. „Kein anderer ist so sehr Herr über sich selbst, äußerlich so ruhig und seines Wortes so sicher. Seine Stimme ist nie geräuschvoll, er sagt die stärksten Dinge maßvoll; Gesten, Ausrufe, hinreißender Schwung, alles, was der Wohlanständigkeit widerspricht, vermeidet er stolz, taktvoll und reserviert. Er scheint stets zu einem kleinen, gewählten Zirkel scharfsinniger Leute zu reden und sie bei jeder Gelegenheit ihren eigenen Scharfsinn fühlen zu lassen" (Or. I. 312). Man sieht, meint Taine, daß er jenen aristokratischen Kreisen angehört, in denen

zwar die Freiheit unbeschränkt und jeder Gedanke gestattet ist, und in denen man das Recht hat, alles zu sagen, in denen aber die Lebensart vollendet ist, jedes Wort auf die Wagschale gelegt wird und in denen man sich nie vergessen darf. Diese Kreise sind sehr klein und umfassen nur die Elite; um von der Menge verstanden zu werden, muß man anders schreiben.

Das verstand Beaumarchais; seine Schriften geißelten die korrupte Gesellschaft, ohne daß sie es merkte. Wenn ein Buch Erfolg hat, meint hierbei Taine, so hat das Publikum hieran oft einen größeren Anteil, als der Verfasser. Seine Sätze funkeln von lässig darüber hingestreuten Sprachdiamanten und doch scheinen seine Dialoge mit steinerner Hand gemeißelt zu sein. Schon das Verdienst, daß Beaumarchais wieder zur Wirklichkeit zurückkehrte, war ein unermeßliches. Wenn man sich mit Dingen der Realität abgibt, gerät man nicht in Versuchung, für eine phantastische Welt zu schwärmen; schon der Umstand, daß wir auf solidem Boden beschäftigt sind, sagt Taine, läßt uns nicht an Luftpromenaden in leeren Räumen denken. Je mehr man zu tun hat, desto weniger hängt man Träumen nach.

Auf der Brücke zu den revolutionären Geistern steht Diderot, ein „allzuheißer Backofen, der alles, was er bäckt, verbrennt", wie Voltaire von ihm sagt; in der Tat ist er ein Vulkan im Zustand der Eruption. Diderot übertreibt den klassischen Geist mit seinen Ausrufungen, Apostrophen, Rührungen, Heftigkeiten, Entrüstungen, Begeisterungen und großartigen Tiraden bis an die äußersten Grenzen weinerlicher oder wütender Hyperbeln, bis das Feuer in seinem Gehirn einen Ausweg findet. Taine geht so weit, ihn unter allen überlegenen Schriftstellern den einzigen echten Künstler zu nennen. „Er schafft Leben. Er ist ein Geist, in

dem Gegenstände, Ereignisse und Personen von selbst entstehen und sich durch ihre eigene Kraft infolge ihrer natürlichen Verwandtschaft unwillkürlich und ohne fremde Intervention selbst organisieren, so daß sie durch sich und für sich leben, ohne von den Berechnungen und Kombinationen des Autors behelligt zu werden" (Or. I. 320). Während Voltaires Figuren Puppen sind, spricht Diderot nicht durch den Mund seiner Personen. Ein Vorläufer des Realismus, fühlte er trotzdem mit den Künstlern und glaubte sich nicht erhaben über sie.

Aber diese mächtigen Inspirationen haben auch ihre Schattenseiten. Nicht er besitzt seine Ideen, sondern seine Ideen besitzen ihn, er erleidet sie, und um ihr Ungestüm und ihre Verheerungen abzuwehren, fehlt es ihm an jener soliden Basis gesunden, praktischen Sinnes, an jenem inneren Damme sozialer Klugheit, der Montesquieu und selbst Voltaire vor Ausschreitungen bewahrt.

* * *

Von Diderot zu den Literaten der Revolution ist nur ein Schritt.

Die geistigen und seelischen Zustände während der Revolution waren in jedem Sinn außerordentliche. An der Auffassung, die Taine vom Menschen hatte, ist schon an sich nichts Weichliches oder Voreingenommenes zu spüren. Der Mensch ist von Natur ein Narr, wie der Körper von Natur krank ist; die Gesundheit unseres Geistes wie die unserer Glieder ist nur ein häufig vorkommender schöner Zufall. Unter den Meistern und Herren des Menschen, die Taine aufzählt, stehen das physische Temperament und der tierische Trieb, die Phantasien und die vorherrschenden Leidenschaften obenan. „Die vor unserer Tür auf der Lauer liegen-

den Halluzinationen, Fieberträume und Wahnsinne sind stets bereit, ihren Einzug zu halten" (Or. I. 290). Die überhandnehmenden Träume können sich zu ungeheuren Chimären entwickeln.

Die Wirkung der für bare Münze gehaltenen Erdichtungen auf „viehische oder halbvertierte, überdies erhitzte, überreizte Gehirne ist furchtbar". Bei solchen Menschen, fährt Taine fort, folgt auf den Gedanken unmittelbar die Tat, die rohe, gewaltsame Tat. Nur erworbene Kaltblütigkeit, Überlegung und feinere Gesittung befähigen den Menschen, an das gesellschaftliche Wohl, an die Beobachtung des Gesetzes und an die Bewahrung der Form zu denken, ehe er sich nach einem Gedanken zur Tat entschließt. Die Produkte der Rousseauschen Phantasie aber werden von diesen Bestien fast buchstäblich zur Wirklichkeit gemacht.

In diesem heißen Treibhaus nehmen die Chimäre und die Vermessenheit ungeheuerliche Dimensionen an und nach ein paar Monaten verwandeln sich die Hitzköpfe in hirnverbrannte Menschen. Sie reden von ihren Werken, als seien sie unter Donner und Blitz entstanden, den vom prophetischen Geist ergriffenen zeigt sich das Millenium; sie reden zum Weltall. Diese Wahnsinnigen und von Träumen Verstörten leben in einer der Wirklichkeit gänzlich entrückten Welt.

Und diese plumpen und verworrenen Köpfe sind von dem Ehrgeiz besessen, Staatsmänner sein zu wollen, während die politische Genialität doch nur die Frucht der feinsten Intuitionen und reifsten Erfahrungen ist. Diese Politiker sehen dagegen ihre Aufgabe darin, dem Publikum Worte statt Dinge vorzusetzen. An Schlauheit und Berechnung fehlt es ihnen ja nicht, und so begreifen sie, daß sie unter den obwaltenden Umständen von den Reden, die sie über die Dinge halten, von denen sie nichts verstehen, sowohl Ruhm wie

Nutzen haben. „Man bereitet sich auf die zu seiner Rolle gehörigen Taten vor, indem man zunächst den Text hersagt und sich durch seine Tiraden in Hitze bringt“ (O. III. 31).

Das sind die Geister, denen die höfische Gesellschaft zum Opfer fällt, so sehr Taine ihre Korruption verurteilte, es ergreift ihn doch eine leise Trauer über diesen Ausgang. Diese Blumen aber waren prächtig, meint er, und selbst die strengsten Sittenrichter müssen zugeben, daß eine solche Blüte nicht ohne Wert ist.

* * *

Man hat die Quellen Taines zu seiner Revolutionsgeschichte vielfach angegriffen. Er erließ jedoch den Schriftstellern, auf die er sich stützte, keineswegs die Kritik. Den Autoren, die ihm nach literarischem Erfolg zu haschen schienen, mißtraute er von vornherein; ja er mißtraute auch Aufzeichnungen, bei deren Entstehung der Gedanke waltete, daß sie gedruckt werden könnten. Wo es sich um Aussagen handelt, sagt Taine, werden stets die eines Augenzeugen am glaubwürdigsten sein, vornehmlich, wenn dieser ein ehrenhafter, beobachtungsfähiger, intelligenter Mann ist, wenn er seine Wahrnehmungen an Ort und Stelle, unverzüglich und unter dem Eindruck der Geschehnisse niederschreibt, wenn sein einziger Zweck darin besteht, über das Beobachtete Bericht zu erstatten, wenn seine Arbeit kein auf das Publikum berechnetes Stück Rhetorik, sondern eine gerichtliche Zeugenaussage, ein geheimer Bericht, eine vertrauliche Depesche, ein Privatbrief etc. ist. Je näher ein Aktenstück dieser Klasse kommt, auf desto größere Glaubwürdigkeit hat es Anspruch. Man wird bemerken, daß aus diesen Worten mehr der die Wirklichkeit liebende Schriftsteller, als der exakte Historiker spricht.

Am unbefangensten entsprach diesen Forderungen Mallet du Pan. „Er denkt nicht an sich, an den Ruhm, an die große Kunst, an die großen Ausdrucksweisen, an den guten Ton. Er denkt nur an sein Werk."

* * *

Den Reigen der literarischen Revolutionsleute mag Condorcet beginnen. Er ist völlig unfähig, die Realität aufzufassen und zu sagen, wie die Dinge wirklich sind. Niemals hat ein Büchermensch seine Mitmenschen so schlecht gekannt, wie er, und niemals ist es einem Freund der wissenschaftlichen Genauigkeit in so hohem Grade gelungen, das Gepräge der Tatsachen zu entstellen. Natürlich tragen seine Schriften die Kennzeichen seiner Qualitäten — Hitzköpfigkeit, hochtrabender Ton und Effekthascherei.

Brissot ist ein verbummeltes Genie, das früher den literarischen Freibeutern Handlangerdienste leistete.

St. Just wird mit 25 Jahren eines der einflußreichsten Revolutionshäupter. Er hält sich für einen „Vicegott" auf Erden und trägt seinen Kopf so hoch, „als wäre er eine Monstranz"; Taine nennt ihn einen „überspannten Phrasendrescher", mit dem „seltenen Aufleuchten einer düsteren Einbildungskraft". Er lebte in einem permanenten Fieber und Begeisterungsrausch, der Jahre hindurch anhielt und wie eine Peitsche seine Kraft vervielfachte.

Das leerste Gehirn der Revolution ist Bavère; das Wortspülicht, das er herauswälzt, besteht lediglich aus fertigen Phrasen. Napoleon, der seine Zeit nicht gern unnütz verliert, schafft sich das alberne Gewäsch dieses Schwätzers rasch vom Halse.

Die Selbstbewunderung bildet den Grundzug aller dieser Literaten. So bemerkt Mallet du Pan: „Beim Lesen der Memoiren Madame Rolands erkennt man

die Schauspielerin, die für die Bühne arbeitet." Die Jakobiner glauben, „daß ihre Begabung ebenso unbegrenzt ist, wie ihre Macht". Der Inhaber eines Jakobinergehirns ist ein im wahren Sinne des Wortes besessener Mensch. Die fieberisch erregte Phantasie erzeugt wahnwitzige Traumgebilde, die leidenschaftlich für Wahrheit hingenommen werden. Derselbe Wahnsinn tobte in den Köpfen der Girondisten: unfähig zum Handeln, wußten sie nur zu reden.

Der einzige hervorragende Geist dieser Gesellschaft war Sieyès, der selbständigste aller Theoretiker. Seine Hauptkunst besteht, wie Mallet du Pan bemerkt, darin, „auf sein Ziel loszugehen, ohne daß man es ihm anmerkt; die Leute auf fernliegende Dinge vorzubereiten, an die sie nicht denken; öffentlich wenig reden, dafür aber im geheimen desto mehr zu handeln; alles zu lenken und sich dabei den Anschein zu geben, als würde er gar nichts lenken" (Or. III. 148). Taine nennt ihn ebenso gewissenlos und in der Wahl der praktischen Mittel ebenso weltklug wie Machiavelli.

Den größten Anstrengungen der Phantasie kann es nicht gelingen, einen solchen Schuft zu erzeugen, wie Robespierre. Er ist der fürchterlichste Ausbruch des wilden Gorilla im Menschen. „Kein anderer Betrüger hat je den Sophismus so eifrig auf seine eigenen Absichten und Handlungen angewandt, um sich selbst die Überzeugung beizubringen, daß seine Maske sein wirkliches Gesicht ist" (Or. IV. 206). Seine hervorstechendste Leidenschaft ist die literarische Eitelkeit. Kein anderer Parteiführer, kein anderes Sektenoberhaupt, kein anderer Staatslenker war je ein so unheilbarer „Redekünstler", wie Robespierre es sogar in den entscheidendsten Augenblicken war. Er war stets ein Phrasendrescher.

Dagegen erhält man von Danton einen mächtigen

Eindruck. Über dieses „originale, spontane Genie“ schrieb Garat: „er wußte fast nichts und hatte auch nicht den Ehrgeiz, alles erraten zu wollen; allein er beobachtete und sah.“ Danton hat nie eine Rede geschrieben oder drucken lassen, er sagte: „Ich schreibe nicht.“ Er besaß den Sinn für das Große, der das Genie ausmacht, und die schweigsame Umsicht, welche die Grundlage der Vernunft bildet. Er wußte, mit Argumenten gewinnt man keine Schlachten; „im Kriege handelt es sich nicht mehr ums Reden, sondern um den Besitz der Stärke“. Wie ein Mechaniker, als Erzeuger von Hebeln und als Berechner von Kräften, so betrachtete er die Dinge und Menschen. Sein mächtiger, geschmeidiger Verstand ging geradewegs auf Tatsachen los, nicht um sie zu entstellen oder zu verdrehen, sondern um sich ihnen zu fügen, sich ihnen anzupassen und sie zu verstehen. Eine maßlose und verzehrende Willenskraft trieb ihn vorwärts; er war ein geborener Menschenlenker.

Das „größte Ungeheuer“ der Revolution war Marat. Sein Geisteszustand grenzte an Wahnsinn. Alle wesentlichen Züge desselben weist er auf: die wütende Überspanntheit, die unablässige Überreiztheit, die fieberische Tätigkeit, die unversiegbare Schreibseligkeit und den Starrkrampf des Willens unter dem Zwang und dem Druck einer fixen Idee (Or. IV. 154). Sein Größenwahn bringt ihn dazu, durchschnittlich zweimal in der Woche zu prophezeien. „Ich glaube, sagte er, sämtliche Kombinationen des menschlichen Geistes in Sachen der Moral, der Philosophie und der Politik so ziemlich erschöpft zu haben.“ Die Ruhmsucht, die ihn von Kindheit an verzehrte, warf ihn auf die Literatur, aber über seine Produkte erhub sich ein Gelächter.

* * *

Von den Literaten der Revolutionszeit gilt noch mehr, was Moltke von den Franzosen insgesamt sagte: „Sie halten eine Rede für eine Tat und den, der sie in imponierender Haltung mit schauspielerischem Aplomb vorbringt, für einen Nationalhelden. Der Deutsche handelt erst und überläßt es andern, von seinen Taten zu reden."

VII.

Napoleon, Stendhal und Goethe

Man dürfte kaum einem Widerspruch begegnen, wenn man behauptet, daß Napoleon ein bedeutendes literarisches Talent war. Vielleicht wäre ein Genie der Literatur aus ihm geworden, wenn er nicht Kaiser geworden wäre. In der Literatur bot sich ihm wenigstens eine Möglichkeit des Emporkommens, solange er noch nicht Feldherr war. Sieben Jahre Leutnant zu sein, welch fürchterliche Qual für einen Menschen von seiner Art! Ein magrer Jüngling mit schlichtem Haar und hohlen Wangen, vom Ehrgeiz verzehrt, hat er die Seele voll romantischer Phantasien und großartiger Entwürfe. Der Jüngling machte eifrige Vorstudien zu einem Cäsardrama. Zweimal liest er den ganzen Büchervorrat des Buchhändlers von Valencia durch. Da er Korsika noch nicht erobern kann, will er wenigstens die Geschichte seiner Heimat schreiben. Hier und in seinen andern Erstlingswerken folgt er den Spuren der Lieblingsschriftsteller dieser Zeit — Rousseau und Raynal. Rousseau hat er ganz gelesen und von Raynal wird er warm gefördert. 1795, als er ohne militärische Anstellung sich auf dem Pflaster befand, befaßte er sich mit buchhändlerischen Spekulationen, zu deren Unterstützung er sich sogar daran machte, Romane zu schreiben. Vielleicht ist zu dieser Zeit ein großer Verleger an ihm verloren gegangen. Noch während seiner konsularischen Tätigkeit von 1799—1804, die ohne Beispiel in der Geschichte dasteht, improvisierte er zuweilen in Damengesellschaft tragische „Novellen“ in italienischer Manier. Früh schon sind seine Gedanken wie mit Leidenschaft

überladen und brechen mächtig heraus — so heiß und tief ist ihre Quelle.

Gildemeister hat recht, wenn er sagt, daß die Stelle, wo Taine die Eigenart der napoleonischen Geistestätigkeit schildert, im Grunde, mit nur wenigen Modifikationen, auf die geniale Intuition überhaupt anwendbar ist. Seine geistige Kraft war eine unvergleichliche. Er arbeitete ununterbrochen 18 Stunden. Er war ein Wirklichkeitsmensch allerersten Ranges. Napoleon verachtete nichts so sehr, als die „Ideologen" und „Doktrinäre", namentlich jene der Moral und Politik. Für ihn galt keine Theorie, sondern die eigene Beobachtung und Erfahrung, der konkrete Fall, der feste Grund und Boden; er hatte „ein gewisses, instinktives, unausrottbares Gefühl für Wirklichkeit und stützte sich auf Tatsachen, solange als er festen Grund hatte." (Carlyle, on heroes.) Der Gedanke befand sich bei ihm in Übereinstimmung mit dem Gegenstand. Seine Darstellungen grenzten an innere Visionen, über die er völlig Herr war. Seine Auffassungskraft ist erstaunlich. „Die Lektüre der Situationsberichte, sagte er, macht mir mehr Vergnügen, als einem Mädchen das Lesen eines Romans." Er besaß eine „positivistische konkrete Einbildungskraft". Er beobachtete die Dinge selbst und unmittelbar, seine Vorstellungen gründeten sich nicht auf Buchschilderungen oder Klubphrasen. Jede Idee, die durch seinen Kopf zuckt, ist eine innere Erschütterung, die sich sofort in eine Handlung umzuwandeln trachtet. Auch die Menschen betrachtete er nicht, wie man seinesgleichen, sondern wie man eine Tatsache oder ein Ding betrachtet. Seine Überlegenheit lag im Takt der Umstände. Seine Willensstärke, sagte die Staël über ihn, besteht in den unentwegten Berechnungen seiner Selbstsucht. Jedenfalls läßt ihn sein eigener Ehrgeiz, der weitestgehende und unersättlichste von allen, den der andern begreifen.

Eine bittere Menschenverachtung lebte in seiner Seele. „Nicht für fünf Sous täglich, nicht für eine armselige Auszeichnung," sagte er, „läßt der Soldat sich töten — wenn man sich ans Gemüt wendet, kann man Begeisterung hervorrufen." „Mit Tändeleien lenkt man die Menschen," meinte er bei der Begründung der Ehrenlegion.

In der Kunst, Menschen zu lenken, ist er ein Genie ersten Ranges. Dante und Michelangelo arbeiten auf Papier und Marmor, Napoleon auf empfindlichem, leidendem Menschenfleisch. Das hielt er sich immer vor Augen.

Sein Blick ist divinatorisch; sein geistiges Arbeiten kommt der künstlerischen Imagination gleich, die neue Ideale schafft. Noch größer als seine Fähigkeit der Kombination und Konzentration ist seine Phantasie, „l'imagination constructive". Talleyrand spricht einmal von „la fouge de son imagination".

Napoleon ist das glänzendste Beispiel für den im Politiker verschlossenen Künstler. „Ja, ich liebe die Macht," sagte er 1809 einmal; „aber ich liebe sie als Künstler . . . Ich liebe sie, wie der Musiker seine Geige liebt: um daraus Laute, Töne, wohlklingende Weisen zu gewinnen" (Or. 42). Für Nietzsche war Napoleon der „einzelnste und spätgeborenste Mensch, den es jemals gab . . . das fleischgewordene Problem des vornehmen Ideals an sich".

Der Einfluß, den Napoleon durch das Wort ausübte, gab an Mächtigkeit dem durch die Waffen nichts nach. Sein literarisches Schaffen verliert niemals den Kontakt mit den Menschen. Er hält sich beim Sprechen und Schreiben stets den Kreis vor Augen, auf den er wirken will, er plädiert.

Der „literarische Napoleon" hat noch wenig Beachtung gefunden; aber nicht nur in seinen Jugendromanen und Essays, in der „Geschichte Korsikas",

in seinen Liebesbriefen an die Beauharnais steckt Literatur, sondern ebenso in seinen diplomatischen Korrespondenzen, Bulletins, Armeebefehlen und im Memorial de St. Héléna.

Napoleon schrieb so lange Romane, bis er selbst so weit war, daß die andern Menschen seine Geschichte schrieben. Dann sorgte er allerdings aber auch gleich für ordentliche Staatshistoriographen.

Im Umgang „ermunterte er alle Welt zum Sprechen und Plaudern" und duldete im privaten Gespräch auch gerne den Schein der Gleichheit (Or. 75). Dabei pflegte er doch über nichts zu sprechen, was er nicht gründlich verstand. Niemand glich ihm in der Kunst, seine Worte den Umständen anzupassen. Dazu verwandelte er sich mit seinem enormen Schauspielertalent immer in die Form, in der er sicher sein konnte, seine Absichten zu erreichen.

Alle Mitglieder der Familie Bonaparte hatten den Instinkt ihrer Größe, die ganze Familie aber zeichnete sich auch durch Teilnahme an literarischen Dingen aus.

Napoleon sprudelte von Aperçus, „sie sind die unwillkürlichen natürlichen Gesten seines Geistes". Allerdings nur vertraulich, sonst war seine Sprache stets dem jeweiligen Publikum angemessen. Wie überhaupt so vieles bei ihm berechnet war, selbst seine scheinbaren Stegreifäußerungen, sein vermeintliches Sichgehenlassen und seine unverfälschten Ausbrüche.

Bei diesem seltenen Mann, meint Taine, überstürzen sich eben die Gedanken. Seine Seele und sein Geist überfluten alle Dämme und der Staats- und Geschäftsmann in ihm weicht deshalb oft dem schwungvollen Improvisator und dem lebhaften Polemiker. Dann sprudelt und ergießt sich sein Wortstrom in großen Wogen, manchmal ohne Wahl, Zweck und Würde. „Das Sprechen," bemerkte de Pradt, der ein guter Beobachter war, „ist sein dringendstes Bedürfnis;

daß er ganz allein sprechen und nicht unterbrochen werden darf, schätzt er sicherlich als das Beste aller Vorrechte seines hohen Ranges" (Or. 48). So stark die praktischen Fähigkeiten Napoleons auch sein mögen, seine dichterische Begabung ist noch stärker, für einen Staatsmann sogar allzustark.

Auch als Kaiser führte er eine blendende Konversation, er war ein unerschöpflicher Dialektiker, nur hatte seine Gesprächsführung jetzt etwas Gebieterisches.

Im Staatsrat redete er manchmal stundenlang fort, er sagte selbst, er genieße dabei die Macht der rollenden Worte.

Zungendrescherei war ihm ein Greuel. „Er geht hierin so weit, daß er der rednerischen oder literarischen Begabung zu mißtrauen scheint; wenigstens legt er auf sie bei der Besetzung selbst der wichtigsten Stellen kein Gewicht; im Gegenteil, er sagt: Den Männern, welche sehr gut schreiben und sehr beredt sind, pflegt es doch an Urteilstüchtigkeit zu fehlen; sie haben keine Logik und debattieren erbärmlich." Sie gelten in seinen Augen als Künstler, als Wortmusiker, die ein Staatslenker nur bei der Aufführung großer Kantaten und Prunkopern verwenden kann (Or. 280).

Überhaupt ist Napoleons Hof kein Konversationssalon, sondern ein Inspektionssaal, das prächtigste Gemach seiner Kaserne. In seinem Haushalt findet man keine Spur von den an Höfen üblichen Mißbräuchen, Sinekuren und Parasiten. Es wird gearbeitet. Seine Kammerdiener sind lediglich Hausgeräte, seine Hofwürdenträger bilden menschliche Prachtmöbelstücke zur Verschönerung der Einrichtung seines Palastes. Den „guten Geschmack", der von Taine an dieser Stelle als die „höchste Leistung der Kultur, die intimste Hülle der menschlichen Blöße" gepriesen wird, findet er unausstehlich.

Die Leute, die eine „höhere" Bildung, feine

Manieren, schönrednerische Talente, eine glatte Konversationsgabe, ein vollendetes Grüßen und Lächeln besitzen, sind ihm gleichgültig oder auch lästig. Die elegante und gelehrte Literatur, die Stuben- und Salonphilosophie, von denen seine Zeitgenossen so sehr beeinflußt wurden, prallten von seinem Geiste ab, wie von einem harten Felsen. Hinsichtlich gesellschaftlicher und politischer Begriffe, wie hinsichtlich literarischer und künstlerischer Dinge ist sein persönlicher Geschmack streng klassisch. Seine imperatorische Natur konnte gar keine andere, als die klassische Literatur unterstützen. Die Tragödie erscheint ihm allein vornehm, kraftvoll. Nichts Gemeines ist an ihr. Er hört seinesgleichen, die Könige, die Helden, die Götter, er hört sich selber reden. In dieser Sprache allein will er zur Nachwelt sprechen, wenn der Lauf der Zeit es zuläßt, sein Leben auf die Bühne zu bringen.

Es war seine Anschauung, daß nur dem Herrscher das Recht zusteht, öffentlich zu sprechen oder sprechen zu lassen. 1809 sagte er: „Wer durch den Druck zum Publikum spricht, gleicht demjenigen, der in einer öffentlichen Versammlung als Redner auftritt, und gewiß wird niemand dem Herrscher das Recht bestreiten, zu verhindern, daß der Erstbeste das Volk haranguiere." In der Tagespresse war er der heftigste Polemiker. Er diktierte die Artikel, die in den „Moniteur" kamen. Nach Austerlitz inspiriert er sie wenigstens noch. Seinen Grenadieren war das Geschwätz der Pariser „Advokaten" nicht weniger verhaßt.

So betrachtete er auch die Literatur wie eine Gesetzgebung, die nicht bloß auf dem Papier, sondern in Wirklichkeit etwas erreichen will. Als Chateaubriand in seiner Antrittsrede die von seinem Vorgänger Marie Chénier in der Revolution gespielte Rolle streifte und nur den Literaten an ihm loben zu können erklärte, war Napoleon wütend und schrie

den Präsidenten der Akademie an: „Die Literaten wollen also Frankreich in Brand stecken!“ Es ist auch ein Wort Napoleons: „Es gibt Dinge, die man nicht schreibt.“ Er möchte die Literatur völlig praktischen Zwecken unterstellen. Lehrer auszubilden erschien ihm viel wichtiger, als die Heranbildung von Literaten, Schöngeistern, Entdeckern oder Erfindern.

Starke Menschen dürfen sich auch den Luxus erlauben, den Geist zu verachten. Was sind die logischen Spinnennetze vor der gepanzerten Faust? So war Luther dem Erasmus überlegen.

Auch das Theater benützt er, als wäre es eine Tribüne, die Schauspieler müssen die Berichte über seine Schlachten verlesen.

Nicht weniger benützt er die Macht der Wissenschaft für seine Zwecke. Er hielt sehr darauf, einer ihrer Großwürdenträger zu sein. Als er sich zum „Mitglied des Instituts“ ernennen ließ, sagte er: „Ich war sicher, auch vom letzten Trommler verstanden zu werden.“

Nicht anders hielt er es mit seiner Auffassung von der Geschichte Frankreichs. Schon ihre Feststellung bildet nach ihm eine Sache der Regierung: es ist notwendig, sie zu beeinflussen und zu lenken, sie geradezu zu machen. Staatshistoriographen werden „von der Polizei ermuntert“, andere schreiben sie „auf Befehl“.

„Ich kenne keine wichtigere Arbeit,“ sagte der Allgewaltige. „Vor allem heißt es sich des Geistes versichern, in dem Geschichte geschrieben werden soll. Die Urteile der Historiker über die Vergangenheit sollen wohlberechnet sein.“ Von der Selbständigkeit, mit der Tacitus Geschichte schrieb, wollte er nichts wissen. Er nannte ihn einen „unzufriedenen Senator, einen Trotzkopf von Auteuil, der sich in seiner Studierstube mit der Feder in der Hand rächt“ (1812).

Kaum kannten seine Wünsche nach Vergötterung eine Grenze; er beneidete Alexander den Großen, der sich dem ganzen Orient als Sohn des Jupiter-Ammon ankündigen durfte. „Wollte ich mich heute für den Sohn des Ewigen ausgeben, so wäre kein Fischweib in Frankreich, das mich nicht auspfiffe. Die Völker sind heutzutage zu aufgeklärt; es läßt sich nichts mehr machen."

Napoleon irrte. Heute noch halten sich die Dichter für Söhne des Ewigen und es wird ihnen geglaubt.

* * *

Erst als Napoleon nicht mehr in der Realität wirken konnte, begann er „literarisch" zu produzieren, verfaßte er seine Memoiren. Nach seiner Entthronung sagte er: „Ich bin glücklicher als meine Brüder, ich werde zu Elba schreiben." Auf St. Helena hat er es wirklich getan. Sein Bruder Lucian aber schrieb ein Heldengedicht: „Charles le Magne." Das enthüllt den ganzen Unterschied der beiden Männer.

Als er die große Epoche seines Lebens hinter sich hatte, entzückte er sich auf St. Helena an der urwüchsigen Natürlichkeit des alten Homer. Der Soldat beurteilte die Ilias anders, als der Stubengelehrte. „Tout est conforme à la vérité et aux pratiques de la guerre." „Le journal d'Agamemnon ne serait pas plus exact pour les distances et le temps et pour la vraisemblance des opérations militaires que ne l'est ce chef d'œuvre." In einem Vergleich mit Virgil nannte er diesen einen Berufsdichter, Homer einen Menschen, einen Kämpfer. Im Vergleich zu Homer nannte er Manon Lescaut einen Roman für Lakeien.

„Lorsqu'on lit l'Iliade, on sent à chaque instant, qu'Homère a fait la guerre, et n'a pas comme le disent les commentateurs, passé sa vie dans les écoles

de Chio; quand on lit l'Enéide, on sent que cet ouvrage est fait par un régent de collège, qui n'a jamais rien fait."

Aber er blieb sich treu; bis auf seine letzten Tage auf St. Helena behielt er die Realität im Auge. „Wozu reden und klagen; wozu vor allem miteinander streiten? Man kommt damit zu keinem Resultat; es führt zu nichts, das man tun kann. Rede nichts, wenn man nichts tun kann!"

* * *

Es konnte nicht ausbleiben, daß der napoleonische Ehrgeiz auch im Gebiet der Literatur dämonische Kräfte entfesselte. In einer Epoche, die aus Rekruten Marschälle von Frankreich werden läßt, träumt man wohl von militärischem Ruhm. Wie aber, wenn man kein Marschall mehr werden kann? Dann scheinen nur noch die Künste den Energien Raum zu gewähren, sich zu betätigen.

So wurde Stendhal nach den napoleonischen Kriegen Romanschriftsteller. Er war von einem glühenden Ehrgeiz besessen; die Erinnerung an Napoleon war ihm verhängnisvoll, sie ließ ihn niemals zur Ruhe kommen. Das unaustilgbare Vorbild eines Napoleon wurde ihm zum Verhängnis. Er bewies stets eine große Geringschätzung der Literatur. Er wollte nicht zu dem Gewimmel von Literaten mit tintigen Fingern gehören. Er war stolzer auf seine Beamtenstellung, sagt Zola, wie auf seinen Schriftstellertitel. Für die Kunst legte er die Verachtung eines St. Simon an den Tag; er wollte immer ein aktiver Mensch sein. Da Stendhal nicht der erste Herrscher von Europa sein konnte, sonnte er sich wenigstens in dem erhabenen Gedanken, der erste Federheld von Europa zu sein. Das Wort des Herzogs von Castries über d'Alembert

und Rousseau, das er einmal in Rouge et Noir zitiert, schien ihm fast aus der Seele gesprochen zu sein: „Der maßt sich an, über alles zu reden, und hat doch keine tausend Taler Rente."

Er war ein Realist. Sicherlich besaß er nicht minder wie sein Held jene „gründliche Verachtung gegen die Schriftsteller, welche die dem Betrug der Sinne leider nur allzu zugängliche Jugend mit ihren glatten Machwerken vom rechten Weg abbringen." Er hielt es mit Faublas: „Wehe dem, der im Sprechen erfinderisch ist." Er tat sich etwas darauf zu gute, keine Phantasie zu besitzen, keine malerischen Beiwörter zu verwenden und sich weder der Rhetorik noch der Schwärmerei zu überlassen. Er glaubte das dichterische Schaffen im Höhepunkt, sobald es hommes-copies erzeuge. Nichts Mildes und Zartes war an ihm; auch seine Liebe war immer nur verkappte Ruhmsucht und Ehrgeiz. Wie sein Held Julian sah er „zwischen sich und großen Taten nur den Mangel an Gelegenheit". Dichter verwechseln die Träume von großen Taten nur allzuleicht mit den Taten selbst.

Aus dem Roman Rouge et Noir können die feinsten Rückschlüsse auf den Autor gemacht werden. Stendhal wäre aber fähig gewesen, selber ein Buch über diese Rückschlüsse zu machen. Denn gerade an diesen ist heute gelegen. Immerhin nimmt Stendhal im Problem der Autobiographie eine breite Stelle ein. Die Macht des Lebens ist eben wünschenswerter als die der Literatur; auch die Traum- und Rauschliteraten wollen im Leben wirken; aber sie machen einen weiten Umweg, und für diesen traurigen Umweg hat der Mann der Aktivität, der Napoleon der Literatur immer ein etwas verächtliches Lächeln. Insgleichen Taine.

Mit herbem Spott ließ sich Faguet 1897 in der „Revue Bleue" darüber vernehmen: „Il est déjà un peu ridicule, d'écrire ses mémoires, pour peu qu'on ne soit

pas Napoléon. Stendhal, lui, a écrit les siens quatre-vingt fois. Quand il les avait finis en se donnant son propre nom, il les recommençait en se donnant le nom de Brulard, et quand il les avait terminés sous ce masque, il les recommençait en se donnant le nom de Champignol." Worum handelt es sich also? Daß man Napoleon sei! Napoleon selber, das ist nicht gut möglich — aber Stendhal kann man sein, Wagner, Nietzsche, Wundt — oder ein anderer.

Julian, der Held des Romans Rouge et Noir, ist ein Typus. Bei keinem anderen Autor aber sind die Rückschlüsse aus seinen Romanhelden auf seine eigene Persönlichkeit so zwingender Natur wie bei Stendhal.

„In seiner lebhaften Phantasie nahm Julian seine Absichten für Taten und hielt sich für einen vollendeten Heuchler. Seine Verrücktheit ging so weit, daß er sich seine Erfolge in dieser Kunst der Schwäche zum Vorwurf machte. Ach, es ist meine einzige Waffe, seufzte er. Zu andern Zeiten hätte ich mir vor dem Feinde durch entsprechende Taten mein Brot verdient." Seelen, die derartig leicht erregbar sind, meint Stendhal, taugen höchstens zum Künstler. Dieses „höchstens" ist köstlich.

Dabei will er durchaus emporkommen. Von Adel zu sein, das bildet den Inhalt seiner heißesten Sehnsucht. „Bei hoher Geburt und großem Vermögen ist Genie durchaus nichts Lächerliches, und welche Auszeichnung ist es dann!" Die Bevorzugung, deren sich Menschen von Geblüt damals noch ausschließlich erfreuten, bildet einen beständigen Stachel für seine Seele. „Die Geschichte ihrer Vorfahren erhebt sie über gewöhnliche Empfindungen, und sie brauchen nicht immer an ihren Unterhalt zu denken." Was hat Julian dafür einzusetzen. „Ich bin nicht von hoher Geburt, sagte er, ich muß große Eigenschaften haben, bare Münze ohne augendienerische Voraussetzungen, bewiesen durch

sprechende Taten." Der ganze Beyle liegt endlich in den Worten: „mit den wirklichen Tatsachen beschäftigt, wie es einem aristokratischen Herzen zukommt." Es dünkt Julian bereits ein Zeichen des Verfalls, wenn er sich an früher gelernte Verse erinnert.

Rouge et Noir steht in der engsten Verknüpfung mit dem Napoleonkultus. Aber es ist doch schon weniger die Tatsache Napoleon, die Julian entzückt, als sein Talent, von sich reden zu machen. Das Memorial von St. Helena war sein Lieblingsbuch, die Bulletins der großen Armee und die „Confessions" bildeten seinen Koran. Alle andern Bücher hielt er und mit ihm sicherlich auch Stendhal für Machwerke. Er kann sich nicht seines Alters erinnern, ohne daß er an die großen Schlachten denkt, die Napoleon in diesem Alter schon geschlagen hat. Er bringt sein Leben ganz ernsthaft in einen fortgesetzten Vergleich mit der Biographie Napoleons. Wenn er ein Mädchen oder eine Frau verführt hat, glaubt er schon, eine Schlacht gewonnen zu haben; er nennt das sein Austerlitz, sein Arcole, sein Jena. Jedesmal, wenn er einen Erfolg bei seiner Dame errungen hat, hält er sich würdig, im Memorial von St. Helena zu lesen. Er berauscht sich an der Lektüre der Siege Napoleons, „handeln wie Napoleon", das wird zur fixen Idee bei ihm. „Ich habe eine Schlacht gewonnen" — das hört sich nach einem Profit von zehn Franken oder einem geraubten Kuß sehr komisch an. Zuletzt nimmt er für die lächerlichsten Ereignisse seines kleinen Lebens die pomphaftesten militärischen Bezeichnungen. Immer aber handelt es sich ihm um „das heilige Feuer, durch das man sich einen Namen macht". Ein Nachfolger Napoleons wollte dieser Julian werden und er wurde höchstens sein Affe.

Die Redekünste, die den Tatendrang des Kaiserreichs abgelöst hatten, färbten gewaltig auf diesen

Helden ab. Stendhal gibt zu, daß Julian bereits eine solche Fertigkeit darin besaß, daß ihm schließlich der Klang seiner eigenen Worte langweilig wurde.

„Die Geschichte ist fast wahr", sagt Taine über Rouge et Noir, „es ist die Geschichte eines Seminaristen von Besançon, mit Namen Berthet. Der Verfasser zeichnet nur die Gefühle jenes ehrgeizigen, jungen Mannes auf und malt die Sitten der Gesellschaftsklassen, in denen er sich befindet; es gibt tausend wahre Tatsachen, die romanhafter sind, als dieser Roman." Man kann aber nicht verkennen, daß das letzte Drittel eitel Romantik ist. Stendhal verfolgte die Konsequenzen seines Schaffens nicht bis an ihr Ende, daher blieb er schließlich doch in Phantastik und Phantomatik stecken. Die Psychologie ist brüchig, der Tatsachensinn nicht zureichend, die Gegenwart hat eine tiefere Auffassung von der Realität und kennt in einem ganz anderen Maße Wirklichkeitsmenschen, als die napoleonische Epoche sie erzeugte. Stendhal produzierte eine Mischung aus mémoire und fiction, halb autobiographisch, war also doch mehr Dichter, als Täter, mehr Erfinder, als Beobachter. Wäre er konsequent gewesen, hätte er überhaupt keine Romane mehr schreiben dürfen, hätte er historiographisch genaue Kapitel seiner Lebensgeschichte liefern müssen. Bei deren Zusammenfügung wäre ein einziges großes mémoire herausgekommen.

Einige Bemerkungen Stendhals über den realistischen Roman dürfen nicht übergangen werden. „Ein Roman ist ein Spiegel, der sich auf einer Landstraße bewegt." Diese Meinung gibt er durch St. Réal in Rouge et Noir kund. „Bald spiegelt er das Blau des Himmels wieder, bald den Schmutz und Schlamm des Weges. Und der Mensch, der den Spiegel in seinem Korbe trägt, wird von Ihnen der Immoralität bezichtigt. Sein Spiegel zeigt den Schmutz und Sie klagen den

Spiegel an! Klagen Sie lieber die Straße an, oder den Morast, oder besser den Straßeninspektor, der das Wasser sich aufstauen und den Schlamm sich bilden läßt." Denn alles, was ich erzähle, äußerte Beyle später noch, habe ich gesehen, und wenn ich mich geirrt hätte, als ich es sah, so täusche ich Sie wirklich nicht, indem ich es Ihnen sage.

Taine kennzeichnete Stendhal als einen überlegenen Geist, als einen Psychologen, der sich nur für das Seelenleben interessiert. Er nannte ihn einen „großen Romanschriftsteller", und „den größten Psychologen des Jahrhunderts". An der Kompositions- und Stilfrage liegt ihm wenig; für ihn besteht Stendhals Größe gerade darin, daß er kein Künstler ist. Auch Zola verehrte in Stendhal einen Meister der Literatur und wünschte seine schöne Einfachheit mehr gepflegt, in einer tüchtigen und passenden Sprache ohne alle romantischen Floskeln.

Es bildet eines der Verdienste Stendhals, daß er die Tatsache wieder zum Bewußtsein brachte, daß Künstler ebensogut in die Wirklichkeit hineingestellt sind, wie irgend welche andere Menschen. Und was sie daraus weben, ist ebenso ein Geistesprodukt, wie ein Staat, wie eine Maschine. Es gibt nicht nur Genies der Schönheit, sondern auch Genies der Macht, wie die Venetianer, oder einzelne Condottieri, oder große Tyrannen der Renaissance, denen ihr Objekt, der Staat, unter den Händen zum Kunstwerk wird. Die Phrase vom Schlachtfeld der Literatur ist eine schlechte, in Altweiberspitteln steckt auch Heroismus.

Es gibt heute nichts Abgeschmackteres, als einen Schreibtischdichter; wer einen Kriegsmann besingen will, muß sehr viel vom Soldaten in sich haben, um das tun zu können. Carlyle hat recht, wenn er meint, in einem Dichter könnte ein Politiker, ein Denker, ein Gesetzgeber, ein Philosoph stecken. Aber er irrt:

Mirabeau hätte es gewiß verächtlich gefunden, Verse, Tragödien, Gedichte zu schreiben — eben weil er Mirabeau war. Mirabeaus Ehrgeiz war, Premierminister zu werden, — nicht, Verse zu machen.

Wohl, Napoleon hatte Worte in sich, wie Austerlitzschlachten. Aber er hätte diese Worte ohne seine Siege nicht gehabt. Wenn Petrarca und Boccaccio gelegentlich diplomatische Aufträge recht brav ausführten, so gelangen sie ihnen nicht, weil sie Poeten waren, sondern sie waren gute Poeten, weil sie als Diplomaten nicht untüchtig waren. Eine diplomatische Aktion gut durchzuführen, ist sicherlich nicht leichter, als ein Liebesgedicht, eine Stanze oder ein Sonett anzufertigen. Der vollen Wirklichkeit der Dinge werden Dichter schwerlich gerecht, sie flüchten von ihr hinweg und bilden sich damit ein, zu einer höheren Wirklichkeit zu kommen.

* * *

Die Bewunderung, die Goethe für Napoleon empfand, streifte an Heldenverehrung und Vergötterung. Er war sehr glücklich, von ihm gekannt zu sein. Daß der literarische Napoleon seinen „Werther" ebensogut verstand, wie das Terrain seiner Schlachtfelder und die Politik der Höfe, schmeichelte ihm unendlich. In Napoleon erblickte er den größten Verstand, den die Welt je gesehen, „das Kompendium der Welt", die höchste Erscheinung, die in der Geschichte möglich war, „das wundersamste aller Heldenleben". Diese kraftvolle Bejahung des Lebenszweckes und der Wirklichkeit war seiner Natur durchaus nicht so fremd, daß er sie nicht verstanden hätte. Der starke, aus einem mächtigen Instinkt geborene Wille imponierte ihm, sein ganzer Glaube galt dem Individuum, der Persönlichkeit.

Das Ursprüngliche ist die Tat. Goethe fühlte in sich selbst den Drang und auch die Befähigung, Taten

zu vollbringen. Es steckte ein König und ein Kaiser in ihm; so wohl bewußt war er sich dessen, daß er sich gar nicht sehr gewundert hätte, eines Tages die Krone zu tragen.

Es war ihm nur deshalb eine „lumpige Zeit", weil er sie nicht beherrschte; ach, auch Goethe rang nach den „glänzenden Gütern", nach „Purpur und Krone", auch Goethe hätte es wohl gefallen, dieses Schreiten eines Halbgottes von Schlacht zu Schlacht, von Sieg zu Sieg. „Wie ein Gott unter Menschen ist ein solcher." Wie tief mag dieses Wort des Aristoteles in seiner Seele geklungen haben.

Durch die Begegnung mit Napoleon fühlte er sich reich begnadet. „Ich will gerne gestehen," schrieb er 1808 an Cotta, „daß mir in meinem Leben nichts Höheres und Erfreulicheres begegnen konnte, als vor dem französischen Kaiser und zwar auf eine solche Weise zu stehen. Ohne mich auf das Detail einzulassen, so kann ich sagen, daß mich noch niemals ein Höherer dergestalt aufgenommen, indem er mit besonderem Zutrauen mich, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, gleichsam gelten ließ und nicht undeutlich ausdrückte, daß mein Wesen ihm gemäß sei."

Goethe war mit den nationalen Dingen so wenig vertraut, daß er auch die deutsche Politik des Eroberers billigte. Die napoleonischen Ereignisse bestärkten ihn in seinen klassischen Neigungen; wirkten sie doch auch auf den Charakter der allgemeinen literarischen Entwicklung stark verändernd ein. Zudem waren nur „Kultur und Barbarei" Dinge von Bedeutung für ihn. Mochte das politische Deutschland in Trümmer gehen, wenn nur die geistige Großmacht Goethe bestehen blieb. Im Jahre des Erfurter Kongresses (1808—1809) wollte Goethe allen Ernstes ein Parterre von Geistern um sich versammeln. Er hielt sich für denselben Faktor in der geistigen Welt, den Napoleon in der

materiellen darstellte. Napoleon hoffte ihn zu einem historischen Drama zu inspirieren, das diesem dämonischen Riesen der Tat gewachsen war.

Goethe hatte immerhin einen hohen Begriff von Aktivität. Das geht aus seinen Ansichten über Produktivität und Genie hervor, so wenig bestimmt sie auch geäußert sein mögen. Er war sehr geneigt, die „Produktivität der Taten" um ein Bedeutendes höher zu stellen, als die poetische, aber doch nur „in manchen Fällen". Neben den Heroen der Federspulen gönnte er doch auch den Männern des Schwertes noch einigen Raum.

Er stellte sich Napoleon vor, als er meinte, daß das Dämonische sich in einer „durchaus positiven Tatkraft" äußere. Er war auch fähig, Napoleon „en artiste" zu begreifen.

Bonapartes Persönlichkeit war für Goethe eine „herrliche und herrschende Erscheinung".

Er nannte Napoleons Dasein das „wundersamste aller Heldenleben". Übrigens stellte er seinen Faust immer noch über Napoleon, und damit auch sich. Bei aller Sympathie für das Soldatentum stellte er doch das Schreiberwesen höher.

Unter Genialität verstand Goethe vielfach rücksichtslose Tatkraft. Unter „Taten" verstand er cäsarische, napoleonische Taten. Leider gibt es in der Nähe des Tintenfasses eben nur papierne Taten. Ein Skribentenwisch ist noch kein Regierungserlaß.

Knebel bestätigt es, daß Goethe auch in seiner physischen Konstitution vieles mit Napoleon gemein hatte.

War er doch selbst eine absolute Natur! Er hat es auch ausgesprochen: „Mir ist in allen Geschäften und Lebensverwicklungen das Absolute meines Charakters sehr zu statten gekommen." Napoleonisch war es auch, den großen Verstand, die Ordnung in allen römischen Dingen zu rühmen. Die Ermordung Cäsars

verurteilt er als die „abgeschmackteste That, die jemals begangen worden ist".

Und auch dieser Napoleonschwärmer hat die Realität entsetzlich gefunden. Niemand wird in ihr kleiner; die Wirklichkeit erhöht den Menschen.

Diese Tatsachen weisen unvermeidlich auf den Zusammenhang zwischen Tun und Dichten hin. Wenn jemand dichtet, dann kann es ein Zeichen sein, daß es ihm an Spielraum fehlt — die Aufgabe, diesen aktiv zu erweitern, ihn durch die Tat hinauszuspannen, wird selten richtig erfaßt. Das harrt eben erst der Untersuchung, inwiefern Worte, die ein Poet auf seine Umgebung schleudert, auf sie wirken können, inwiefern ein Gedicht ein Machtgebot sein kann.

VIII.

Typen der Essays

Man rühmt Montaigne als den besten und ersten Essayisten Frankreichs. Emerson sagte über ihn: „Ich weiß kein Buch, das weniger geschrieben scheint! Wenn man diese Worte schneidet, müssen sie bluten, so lebendig und gefäßreich sind sie!“ Sein Stil trägt die größte Ungezwungenheit zur Schau: „Den Mantel schief, die Kapuze auf der einen Schulter, den Strumpf lose angezogen.“ Seine Bücher rühmen die „Lässigkeit beim Sprechen: wie es eine geistige Jämmerlichkeit ist, sich in der Kleidung durch besonderen und ungebräuchlichen Schnitt bemerklich machen zu wollen“, so ist die Modesucht im Sprechen abgeschmackt.

Aber auch innerlich huldigt Montaigne der größten Schlichtheit, im Gegensatz zu Schriftstellern, die auf dem Papier alles Selbstbewußtsein haben, das sie im Leben nicht zur Schau tragen dürfen. Es verrät Heroismus, wenn ein Schriftsteller in seinem Buch nicht höher von sich spricht, als es ihm seine soziale, kulturelle, wissenschaftliche und geistige Stellung gestattet.

Die Essays Montaignes sind nicht geschriebene, sondern mit der Feder festgehaltene Gesprächsantworten. Ja, der Drang nach Natürlichkeit führte Montaigne dazu, gar keine andern Wörter gebrauchen zu wollen, als die in den Pariser Markthallen gebräuchlichen. Dennoch ist der Kulturkreis des Gesprächs für den Stil entscheidend, nicht das Gespräch überhaupt; denn

ein großer Teil der Literatur ist nur Gesprächsfixierung. Montaigne nun gehörte dem besten Kulturkreis an und schrieb für eine gebildete Gesellschaftsschicht. Seine Bücher sind von allen guten Sitten des Gesprächs ausgezeichnet.

Auch über die ethische Bestimmung von Büchern hat Montaigne schon nachgedacht. „Ich habe mein Buch nicht in höherem Grade gemacht, als dieses mich. Indem ich ein Abbild meiner selbst gab, mußte ich mich vielfach zurechtstutzen, das Urbild festigen und zuweilen sogar umformen." Man braucht aber keine Bücher zu schreiben, um sich zu erziehen. Ein Buch kann verlangen, daß ein Autor schon erzogen sei, bevor er es macht. In Wirklichkeit wird freilich ein großer Teil der Literatur von Unmündigen gemacht. Kein Buch ist aber Selbstzweck. An Schriften, die keine Leser finden, ist aller Geist verschwendet. Die Letter ist ein Hilfsmittel zur umfänglicheren Wirkung. Die Erziehung geht also von den Lesern, die man sich vorstellt, aus. Papier ist kein Publikum, sondern ein elender Notbehelf. Auf Menschen ist es abgesehen.

Die Memoiren des Herzogs von St. Simon gehören zu den furchtbarsten seelischen Dokumenten, die es gibt; sein Machtwille war nicht geringer als der Napoleons; er konnte sich nur nicht Luft machen, außer in einem autobiographischen Wortspülicht. Wenn man seine Bücher liest, glaubt man, die großen Porträts von Versailles aus ihrem Rahmen herabsteigen zu sehen, mit dem Ausdruck des souveränen Genies auf dem Antlitz.

Er war zu leidenschaftlich, sagt Taine, um ein Mann der Tat zu sein. Für das praktische Leben wie für die Politik seien leidenschaftliche Ausbrüche oder gewaltsame Bewegungen nicht geeignet. Der Kunst dagegen sei es von Nutzen. Die heftige Erregbarkeit ist das halbe Genie. Taine meint, daß bei St. Simon die Gefühle nicht nur zu lebhaft, sondern auch in zu

großer Menge vorhanden waren. „Ihre Zahl verbot ihm, ebenso wie ihre Kraft, sich mit dem praktischen Leben zu befassen und verwies ihn auf das literarische Leben“ (Ess. 119). „Da, wo sich der handelnde Mensch zurückhält, überläßt sich der Künstler seinen Gefühlen.“

Gleich Balzac haschte er nach praktischen oder unpraktischen Romanen. „Diese heftige Erfindungskraft und dieser stürmische Wunsch sind das große literarische Merkmal.“ Die geistige Eigenart und die Lage des Frondeurs, der grollend vom Hof entfernt in Selbstverbannung lebt, machten St. Simon zum Schriftsteller. „Da er nicht handeln konnte, schrieb er; statt offen mit der Hand zu kämpfen, kämpfte er im Geheimen mit der Feder“ (Ess. 114). Da seine Ergüsse in der wirklichen Welt keinen Raum fanden, legte er sie in seinen Briefen nieder.

St. Simon war ein Mensch, „voll von Gesichten“, d. h. romantisch, wie Fénélon. Taine meint, dieser Reichtum an systematischer Erfindung hätte ihm in der Politik gefährlich werden können, in der Literatur wurde er ihm nützlich.

St. Simon sagt nichts ohne Leidenschaft. Unter der Bemühung einer alltäglichen Leidenschaft bleibt das Papier stumm. Der Künstler muß aufgeschrieen haben, wenn es sprechen soll. Balzac, der ein ebenso tiefer und gewaltiger Visionär war, wie St. Simon, war nur ein langsamer Arbeiter, ein literarischer Elefant. St. Simon hatte Flügel.

„Diese gewaltsame Leidenschaft ist die große Kraft der Künstler; beim ersten Stoß geraten sie in Erregung, das Herz wird überwältigt, die Vernunft und alle Fähigkeiten werden gefesselt . . . um diesen Preis besteht das Genie; einzig und allein von der Idee verschlungen, die es vollständig mit Beschlag belegt, verliert es das Maß, den Anstand und die Rücksichten“ (Ess. 124 u. 125).

Wenn das Genie des Künstlers darin besteht, schnell, leicht und ohne Unterbrechung im Gebiet des Wahrscheinlichen Eroberungen zu machen, so war St. Simon ein Künstler. Und auch dieser Künstler ist „eine mit Blitzen geladene elektrische Maschine, die die ganze Häßlichkeit und die ganze Armseligkeit unter dem Funkeln seiner Blitze erleuchtet und bedeckt, . . . je mehr seine Nerven tragen können, desto mehr kann er tun. . . . Das Unvermögen der Kritik besteht darin, diesen Grad nicht bestimmen zu können" (Ess. 127).

Im 17. Jahrhundert schrieben die Künstler als Weltmenschen; St. Simon, der ein Weltmensch war, schrieb als Künstler. Er wirkte auf die Gesellschaft wie der interessanteste Geschichtsschreiber. Sein vom Gegenstand fortgerissener Stil kümmert sich wenig um die Art der Darstellung, er will ihn nur gut erklären. Die klassischen Dichter hatten den Fehler, nicht Menschen, sondern allgemeine Ideen auf die Bühne zu bringen; sie stellten abstrakte Leidenschaften auf die Beine, die herumspazierten und diskutierten. „St. Simon kannte das Individuum."

„Er schrieb allein, im Geheimen, mit dem festen Entschluß, bei seinen Lebzeiten nicht gelesen zu werden, er wurde weder von der Achtung vor der öffentlichen Meinung, noch von dem Wunsche nach vergänglichem Ruhm geleitet" (Ess. 128). Als echter Schriftsteller schrieb er nicht über Dinge der Phantasie, die von dem herrschenden Geschmack abhängen, sondern über persönliche und vertraute Angelegenheiten, einzig damit beschäftigt, seine Erinnerungen aufzubewahren.

Michelet bildet für Taine einen Typus der inspirierten Einbildungskraft, einen Heros der mächtigen Intuition. Er hat eine ungeheuere Fähigkeit, innerlich bewegt zu werden. Er war ein Visionär, aber nicht

in der Art Viktor Hugos, daß er mehr Maler als Dichter wäre, die inneren Gedanken liegen ihm mehr am Herzen als Formen und Gestalten. „Nicht das Licht der Kunst und der Sinn für das Schöne färben diesen Stil, sondern die verzehrende Leidenschaft, in der er seinen Durst löscht und sich anstachelt“ (Ess. 76).

In diesem Zusammenhang steht ein ästhetisch grundlegendes Wort Taines: „Jeder Dichter ist ein Musiker.“

Dann Ausführungen über den Kritiker, den „Naturforscher der Seele; er erkennt ihre verschiedenen Formen an; er verurteilt keine und er beschreibt sie alle. Weil er die leidenschaftliche Einbildungskraft eingehend analysiert, nimmt er selbst Teil an ihren Visionen und ihrer Leidenschaft, bis er ihre Leidenschaften und ihre Visionen vernünftig findet“ (Ess. 78). Er zerlegt die Phantasie sorgfältig und erfreut sich bei ihrer Betrachtung der Mannigfaltigkeit der Natur; er liebt sogar ihren Wahnsinn und ihre Entartung.

Engherzigkeit kann man Taine also sicherlich nicht vorwerfen.

Die Persönlichkeit Merimées bietet zu ähnlichen Parallelen mit Napoleon Anlaß, wie sie gelegentlich Stendhal zum Ausdruck kommen konnten. Auch Merimée gehört zu jenen herrschsüchtigen Geistern ohne Land und Heer, die soweit resignieren mußten, in der Literatur auszutoben. Freilich nicht die gleiche Varietät, wie Stendhal. Merimée ist der geborene Skeptiker. „Sich zu hüten vor Vertraulichkeit, Überschwang und Begeisterung, sich niemals ganz hinzugeben, immer einen Teil seiner selbst zurückhalten, weder von einem andern, noch von sich selbst überlistet zu werden, zu handeln und zu schreiben, wie in Gegenwart eines gleichgültigen und spöttischen Zuschauers, selbst dieser Zuschauer zu sein“, das sind Merimées Hauptzüge (Ess. 220).

Von Merimée konnte Taine mit Recht sagen, daß er die Kunst mehr als die Menschen liebte. Dieser skeptische Mann der Tat suchte ernsthaft die Wahrheit. Er meinte freilich, aus der Geschichte mache er sich nichts: „Mir gefallen darin nur die Anekdoten, und unter den Anekdoten jene, in denen ich einen wahren Sitten- und Charakterzug einer gegebenen Epoche zu finden glaube." Diese Vorliebe teilt er mit den romantischen Dichtern, ihr geschichtliches Interesse ist überhaupt nur ein Interesse für den merkwürdigen und ungewöhnlichen Einzelfall. Merimée versteht es, dem Leser eine artistische Vision zu suggerieren, ihm eine Inszenierung vor Augen zu führen, die den Winkel, den er literarisch beleuchtet, anschaulich malt.

Aber die Schattenseiten, die man bei Merimée gewahrt, sind groß. Zu viel Mißtrauen ist schädlich, sagt Taine. Um in einem Falle alles zu erreichen, was es geben kann, müsse man sich hingeben, es heiraten. „Ein Mann leistet nur dann alles, wozu er fähig ist, wenn er irgend eine Form in der Kunst, irgend eine Methode der Wissenschaft, kurz, irgend eine allgemeine Idee erfaßt hat und diese schön findet, daß er sie allem und besonders sich selbst vorzieht und wie eine Göttin anbetet, der zu dienen er sich glücklich preist" (Ess. 227). Es tut dem Werk Merimées nicht gut, daß er das Beste seiner Persönlichkeit zurückdrängt und seine Phantasie in Ketten schirrt. Der Vorsatz, nur für intelligente Leser schreiben zu wollen, wurde für diesen kritischen Geist zu einer Gefahr, ja, zu einem Verhängnis.

Unter diesen großen Typen schwingen sich wie die Asteroiden zwischen den Planeten kleinere, die wenigstens im Fluge gestreift werden müssen.

Marcelin ist ein Meister der „rekonstruktiven Phantasie" — jener Fähigkeit, jenseits der umgebenden, lärmenden und unbequemen Welt dem Geist

andere Welten zu erschließen, aus einem Detail eine Gesamtheit wieder herzustellen. Frei von den gewöhnlichen Prätentionen der Schriftsteller ist er nicht in ästhetische Prinzipien verstrickt. Er hat weder Zeit noch Lust, seine stilistischen Wendungen abzuschleifen; er improvisiert, er schreibt nur, um sich zu erleichtern und zu entlasten.

Loménie verhinderte die steigende Berühmtheit nicht, die Wahrheit zu ertragen. Es bildete seine Auszeichnung, daß er die Achtung mehr als den Ruhm liebte und daß ihn die geräuschvolle Popularität niemals in Versuchung brachte.

Eine sorgfältige Untersuchung befaßt sich mit dem Gründer des Mormonentums. Unleugbar fällt auch von dieser Seite einiges Licht auf die Psychologie des Künstlers. „. . . Von einer großen Idee besessen, war er unwissend, halsstarrig, phantastisch. Solange wiederholte er sie den anderen, bis er sich selbst überredete und nicht mehr die Lüge von der Wahrheit unterschied. Ein Schauspieler kann sich an seiner Rolle berauschen und wahre Tränen vergießen. Wenn man sein Leben und seinen Tod betrachtet, ist man geneigt, anzunehmen, daß er sich schließlich selbst dupierte und die Fabel glaubte, die er fabriziert hatte“ (Ess. 389).

Für de Sacy legte Taine außerordentliche Sympathien an den Tag. Er schätzte ihn als einen der interessantesten und unbefangensten Autoren, der auch begriffen hatte, daß es keineswegs der Beruf eines Kritikers ist, ein panegyrischer Kommentator zu sein.

Eine kühlere Beurteilung findet George Sand. Immerhin gibt Taine zu, daß ihre Memoiren viel aufrichtiger sind, als die von Chateaubriand. Ihre Romane konnten den Anforderungen der Folgezeit nicht Stand halten. Als er sie las, beherrschten die Nachfolger Balzacs den Roman. Der positive und wissenschaftliche Geist hat sich der Literatur bemächtigt. Man

verlangt heute, meint Taine, eine genauere Nachahmung der Wirklichkeit, Charaktere, die denjenigen näher stehen, denen man alle Tage begegnet, Beschreibungen, die man an Ort und Stelle aufgenommen hat, und die von absoluter Genauigkeit sind, kurz, ein eingehendes buchstäbliches und mikrographisches Abbild der Wirklichkeit. Und man kann sich darüber nicht beklagen, schließt er, wenn die Schüler mit der Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit des Meisters die großen Gesamtanschauungen, die Tiefe der Analyse, die Macht der Kombinationen und philosophische Durchdringung verbinden, die Balzac gleich Rembrandt zu einem der größten Maler des Menschengeschlechts machen. Aber — und diese konziliante Verbeugung muß George Sand wieder versöhnen — es gibt mehrere Kunstformen — — —

Die Balzacstudie gehört zu den fruchtbarsten Untersuchungen, die Taine über Literatur und literarische Zustände geschrieben hat. Nur ein Mensch wie Balzac rechtfertigte es, daß er seiner Epoche einen Reichtum an Meisterwerken nachrühmte und ihr eine Überlegenheit der Kultur zuerkannte, die jedem anderen Zeitalter ebenbürtig war.

Die dichterische Persönlichkeit Balzacs begeistert Taine zu glänzenden Gedanken. Er deduziert aus dem Oeuvre Balzacs eine ganze Theorie der poetischen Ekstase: „Man sieht, welche Schönheit und welche Träume sie gebären kann." In diesem Manne wogt ein Gewimmel von Ideen, über alle Gedanken und Tatsachen breitete er „das unbegrenzte Netz seiner unbewußten Eingebungen", alle Zustände, die ein Romanschriftsteller erfinden kann, durchlebte er. Die enthusiastische und unerschöpfliche Phantasie, die erfinderische Begeisterung sind seine Haupteigenschaft. In seinem Kopf gärt ein Vulkan von Projekten und Ideen.

Eine profunde Psychologie steht am Eingang der Darlegungen über das literarische Schaffen Balzacs. „Unsere Seele ist eine Kristalllinse, die in ihrem Brennpunkte alle die glänzenden Strahlen sammelt, die das grenzenlose Universum aussendet, um sie wieder, wie strahlende Fächer entfaltet, in den unendlichen Raum hinauszuschicken. Das ist die Ursache, warum ein jeder Mensch ein Wesen für sich ist, vollständig abgesondert, unendlich zusammengesetzt, sozusagen ein Abgrund, dessen Tiefe nur der seherische Blick des Genies oder eine außerordentliche Bildung in ihrem wahren Wesen begreifen können" (Ess. 291).

Zur Schöpfung seelischer Wesen gehört eine gewaltige Illusionskraft. Die Phantasiewesen entstehen, leben und handeln unter denselben Bedingungen, wie die wirklichen Wesen. Die Stärke der Halluzinationen, die Macht der Eingebung, bekennt Taine, ist die einzige Kraft der Wahrheit. „Ich halte diese Geistesverfassung für die bedeutendste von allen" (Ess. 296). Am tiefsten aber dringen die folgenden Sätze in das Schaffen des Künstlers ein: „Alle seine Fähigkeiten sind auf einmal in Tätigkeit; bei ihm erheben sich der Philosoph, der Encyklopädist, der Arzt, der Beobachter zu gleicher Zeit. Und das ist für ihn durchaus notwendig, weil die Materialien, die von allen diesen Tätigkeiten geliefert werden, zusammentreffen, um die Handlungen und die Worte der Gestalt zu schaffen, die er handelnd und sprechend vorführen will ... bei ihm häufen sich die Ideen bunt durcheinander und kristallisieren sich in allen Ecken seines Schmelztiegels zu einzelnen Massen, je nach dem Zufall und der Laune der Eingebung ..." (Ess. 304).

Von dem tumultuarischen Gewimmel dieser überschäumenden Ideen fühlte sich Taine mächtig angeglüht und erregt. „Nicht der Geist allein ist der Vater von Geisteswerken, der ganze Mensch nimmt Teil an ihrer Entstehung" (Ess. 279).

Balzac behandelte seine Figuren wie ein Naturforscher. Er machte keine unabhängigen und übermenschlichen Wesen aus ihnen; sie repräsentierten ihm Kräfte, die von den Verhältnissen Grad und Richtung erhielten. Seine Romane sind so deterministisch, wie sie kein Autor vorher zu schreiben fähig war. Balzac sagte selbst einmal: „Unwahrscheinlichkeiten sind nur zulässig im wirklichen Leben, uns Schriftstellern erlaubt man nur, was möglich ist.“ Das Wort ist charakteristisch im doppelten Sinne, nämlich auch in jenem anderen, daß Balzac in seinem wirklichen Leben der Phantastik einen unglaublichen Spielraum gönnte. Jedenfalls beeinflußt die Meinung über die Natur die Auffassung der Schönheit; die Idee vom wirklichen Menschen bestimmt die Idee, die sich ein Künstler vom Idealmenschen macht. „Unsere Philosophie leitet unsere Kunst“ und ohne Philosophie ist auch der Künstler nur ein Amüseur.

Balzac lebte in einem bunten Gewirr von phantastisch-abenteuerlichen Gebilden, die mit einer üppigen Farbenpracht seiner extatischen Erfindungskraft entquollen. Ein Visionär, sah er seine Gestalten. Seine Schwester berichtet: „Er erzählte uns Neues aus seiner Welt der Comédie humaine wie aus der wirklichen Gesellschaft.“ Er spielte seine Romane nicht nur, bevor er sie schrieb, er lebte sie auch. Er war stets unfähig, sich zu beherrschen. Er erzählte jedem Beliebigen von seinen Romanentwürfen, seinen Plänen, bis in die Einzelheiten hinein und was noch schlimmer war, von seinen Geldprojekten. Er lebte in beständigen Autosuggestionen. In den kahlen Jardies schrieb er mit Kreide auf die Wände: „Hier eine Bekleidung von parischem Marmor; hier ein Stylobat von Cedernholz; hier ein Plafond von Delacroix; hier ein Kamin von Cippolinmarmor.“ Dann glaubte er sich in Prunk und Luxus. Solche psychischen Zustände versetzten ihn zeitweise

ins 3. Jahrhundert zurück, wo es „von Dichtern, Visionären und Geisteskranken wimmelte“ (!). Sein Durst nach Genüssen ist maßlos.

In seinen „Profilen“ hat Hillebrand darauf hingewiesen, welch nahe Verwandtschaft zwischen der literarischen Eitelkeit, dem Wunsch, sich auszuzeichnen und dem Ehrgeiz, dem Tatendurst besteht. Auch Weigand ist ein Kronzeuge für diesen Zusammenhang: „In jedem großen Schriftsteller steckt ein Tyrann, die Geistesaristokraten der l'Art pour l'Art nicht ausgenommen; er will herrschen, bilden, zerstören, aufbauen, sehen, wie sich sein Gedanke in Taten verwandelt, zum Schwerte wird“ (Ess. 261).

Natürlich fühlte auch dieser Riese der Romankunst, dieser Epiker aller modernen Leidenschaften eine Verwandtschaft zu Napoleon in sich. Auf die Degenscheide einer Statuette des Korsen schrieb er, was jener mit dem Schwert begonnen, wolle er mit der Feder vollenden. In einem Brief zählte er einmal ein paar Romane auf: „Das ist mein Brienne, mein Champaubert, mein Montmirail! Das ist mein Frankreich.“ Man glaubt fast den Helden von Rouge et Noir zu hören. Das aber hatte Stendhal noch nicht fertig gebracht, daß er sich einen „Marschall der modernen Literatur“ nannte. Er träumte davon, ein mächtiger Politiker zu werden; er sah sich mindestens schon als Minister.

„Vier Menschen,“ sagte er 1844, „werden in diesem halben Jahrhundert einen ungeheuren Einfluß gehabt haben: Napoleon, Cuvier, O'Connell, — ich möchte der vierte sein. Der erste hat vom Blute Europas gelebt, er hat sich mit dem Blute von Armeen geimpft, der zweite hat sich mit dem Globus vermählt, der dritte hat in sich ein Volk verkörpert, — ich möchte eine ganze Gesellschaft im Haupte getragen haben.“

Zola stellte die Hypothese auf, daß Balzac der Literatur verloren gegangen wäre, wenn er unter solideren Lebensverhältnissen gestanden hätte. Er hätte die Tat bevorzugt. Der Literat Zola findet diese Eventualität natürlich schrecklich.

Da Balzac nicht in der Realität souverän sein konnte, überhäufte er wenigstens das Künstlertum mit allen Ehren und ließ es auch nicht an Weihrauch fehlen, es zu umwölken. Der Künstler war ihm ein Oligarch, der ein ganzes Jahrhundert vertritt, ein höheres Wesen, geschaffen, um von Königshänden getragen zu werden.

Freilich, angesichts der Entwickelung, die er dem modernen Roman gegeben, hatte er das Recht, stolz zu sein.

Sein Verfahren bestand darin, daß er die Geschöpfe seiner Phantasie in ganz bestimmte, nicht bloß erdachte Umgebungen und Verhältnisse versetzte, darin aufwachsen, leben und so werden ließ, wie es unter der Wirkung von Zeit, Landessitte und Gesellschaft zu erwarten war. „Bei mir war die Beobachtung zur Intuition geworden," erzählte er selbst von sich, „sie verlieh mir die Fähigkeit, das Leben des Individuums, auf das sie gerichtet war, zu leben; sie erlaubte mir, mich ihm zu substituieren." Im Besitz dieser enormen Macht der Einfühlung glich er jenem Derwisch im orientalischen Märchen, der sich in alle Personen verwandelte, über die er eine bestimmte Zauberformel gesprochen.

Die Epoche des Bürgerkönigtums hat an dem Stil Balzacs keinen geringen Anteil, aber „der Schriftsteller ist durch sein Publikum gerechtfertigt". Ganz befriedigt ist aber auch Taine von diesem Stil nicht. Eine Beschreibung ist noch kein Gemälde und Balzac glaubt oft ein Gemälde geliefert zu haben, wo er nur eine Beschreibung gebracht hat. „Hier bedarf es des

poetischen Hauches einer George Sand und eines Michelet oder der hinreißenden Phantasieanschauung eines Victor Hugo, eines Dickens, um in uns die Gestalt der Gegenstände hervorzurufen; da werden wir gleichsam aus uns selbst herausgehoben und die seelische Erregung führt uns zur klaren Anschauung" (Ess. 290).

Trotz alledem zögert Taine nicht, den „verschuldeten literarischen Geschäftsmann von Genie" als Psychologen, als Sammler von Wahrheiten über die menschliche Natur neben den größten Dichter der germanischen Welt zu stellen, neben Shakespeare. „Ihre Persönlichkeiten sind Gesichter, keine Modelle; die Größe ist immer schön, selbst im Unglück und im Verbrechen." Mit der anderen Hand nimmt er allerdings wieder, was er mit der einen gibt. Shakespeare hat „mehr Schwung, mehr Wahnsinn, mehr Feuer; sein Genie ist natürlicher, reicher, heftiger; er erfindet instinktiv, er ist Dichter" (Ess. 327). In seinen plötzlichen Erleuchtungen sieht man die Weite und Tiefe der Dinge.

Noch weitere Einschränkungen mußte sich Balzac gefallen lassen; man wundert sich überhaupt, Taine so häufig als Schulmeister, als Korrektor zu begegnen.

„Um große Gedanken zu entdecken, muß man Verdacht gegen sich selbst hegen, hundertmal auf seinen Gegenstand wieder zurückkommen, jeden Augenblick seine Hypothesen auf ihre Wahrheit hin zu prüfen, es verstehen, viele Dinge zu ignorieren, die Wahrscheinlichkeiten von den Gewißheiten zu trennen, die Möglichkeit abzuwägen, nur methodisch auf dem großen Wege vorwärts zu gehen, der schon durch die Analyse und Erfahrung erprobt worden ist. Jeder Philosoph schließt in sich einen Skeptiker ein. — Balzac war es weder von Natur noch von Beruf. Seine Natur und sein Beruf zwangen ihn, seiner Phantasie nachzugehen

und zu glauben, denn das Beobachtungsvermögen des Romanschriftstellers ist nur eine Ahnung . . . sein Organ ist die Intuition, eine gefährliche und erhabene Fähigkeit, durch die der Mensch in einer einzelnen Handlung den ganzen Zug der Handlungen errät und entdeckt, die ihn geschaffen haben oder die er selbst schaffen wird, eine Art von zweitem Gesicht, das den Propheten und Somnambulen eigen ist, das mitunter das Wahre, oft das Falsche findet und gewöhnlich nur das Wahrscheinliche erreicht" (Ess. 332).

Endlich erhält man fast den Eindruck, als sei Taine etwas ungerecht gegen Balzac, wenn er ihn so methodisch zernörgelt.

„Die ruhigen Deduktionen des Gelehrten sind diesen unruhigen und poetischen Gehirnen zuwider: sie scheinen ihnen schleppend, kalt, ohnmächtig zu sein; sie ergeben sich voll Liebe den Entzückungen und den herrlichen Entflammungen ihrer inneren Stürme. Schließlich glauben sie selbst daran und betrachten sie wie eine divinatorische und überlegene Macht, die allein fähig ist, das unendliche Universum und die göttlichen Dinge dem Menschen zu erschließen" (Ess. 334).

IX.

Realisten und Romantiker in Frankreich

Gegen 1850 ist im künstlerischen und wissenschaftlichen Leben Frankreichs eine immer stärkere Tendenz zur konkreten Wirklichkeit, zur vérité vraie zu beobachten. Allmählich wurde der wissenschaftliche Realismus herrschend. Das zeigte sich auf allen Gebieten, Literatur und Technik hatten nicht weniger Teil daran, als die bildenden Künste. Mit heißem Drange suchte man die Natur und scheute auch vor dem Häßlichsten nicht zurück. Phantasie und Stimmung wurden möglichst eingeschränkt, der Wahrheit galten die glühendsten Forderungen. Die subjektiven phantomatischen Schöpfungen, die Träume der Phantasie gerieten in Acht und Bann, und eifrig suchte man die objektive, die wissenschaftliche Wahrheit. Die Gelehrten unterlagen diesem Einfluß nicht weniger, wie die Maler, Bildhauer und Dichter. In allen geistigen Produktionen dieser Epoche findet man die Leidenschaft für den Realismus, in den Bildern von Millet und Bastien-Lepage so gut wie in den Dramen Augiers, den Geschichtswerken Renans so gut wie in den Gedichten von Leconte de Lisle; in den Romanen der Zola und Flaubert, vor allem aber in den Werken Taines.

Taine hat den Ruhm, vor jedem andern des Seelen- und Geisteszustands seiner Generation bewußt geworden zu sein und sie tiefer beeinflußt zu haben, als jeder andere. In ihm gipfelte eine mächtige Entwicklungsreihe, denn die Bewegung hatte berühmte Vorläufer, Géricault, Stendhal, Balzac, Merimée, Sainte Beuve, Comte ... Taine aber wurde der Philosoph und Theoretiker dieser realistischen und wissenschaft-

lichen Bewegung, die auf die romantische und eklektizistische folgte.

In demselben Jahr, in dem „Madame Bovary“ erschien, hielt Taine in seinem Werk „Les philosophes français“ Abrechnung mit der spiritualistischen Lehre, und brach damit der wissenschaftlichen Philosophie in Frankreich Bahn. Er vernichtete Cousin als Denker und erklärte, ohne die Romantiker zu bekämpfen, wie Faguet sagte, mit kühler Gleichgültigkeit, dass Hugo und Lamartine schon Klassiker seien, die von der Jugend eher aus Neugier, als aus Sympathie gelesen würden, und die ihr so fern standen, wie Shakespeare und Racine. Sie seien „bewunderungswürdige und ehrwürdige Überreste eines Zeitalters, das groß war und nicht mehr existiere“.

Vor allem machten sich die Romanschriftsteller mit einem unbegrenzten Eifer daran, das Leben und die Sitten zu beachten und in ihren Werken ein peinlich getreues Bild der Gegenwart aufzustellen. Als Taine die Vorrede zur englischen Literaturgeschichte veröffentlicht hatte, glaubten die jungen Naturalisten ihren Theoretiker gefunden zu haben. Einen noch größeren Eindruck machte ihnen aber die Balzacstudie, besonders wurde Zola mächtig von ihr gepackt. In diesem Essay erblickte man eine der verwegensten literarischen Taten. Damit trat ein neuer Ausdruck und ein neuer Maßstab für die Bewertung literarischer Werke in Kraft: Zeugnisse über die menschliche Natur. Taine schloß nämlich folgendermaßen: „Mit Shakespeare und St. Simon ist Balzac das größte Magazin von Zeugnissen, das wir über die Beschaffenheit der menschlichen Natur besitzen“ (documents sur la nature humaine). Hieraus machte Zola im Verein mit den Brüdern Goncourt — worauf Brandes zuerst hingewiesen hat — das ungenaue Stichwort: document humain. Die Idee des Wortes gehört also Taine, die Gon-

courts formten es, die größte Verbreitung aber erhielt es durch Zola.

In Taine verehrte Zola den Meister der modernen Ästhetik, an ihm lernte er es, sich für die Wissenschaft zu begeistern. Er eignete sich den berühmten Vitriolsatz an und pflanzte ihn an den Eingang von Therese Raquin. Taine war über dieses Gefolge sehr wenig erfreut. Der naturalistische Stil war diesem Künstler der Sprache ein Ärgernis. Er sah eine große Verderbnis darin. „Wenn heute Alfred de Musset die großen Herren auf die Bühne führt, so verleiht ihnen selbst er, der doch der feinste und bezauberndste Geist unseres Jahrhunderts ist, Redensarten des Plebejers und des schlecht gebildeten Künstlers" (Ess. 131). Und dabei brachte er Musset eine schwärmerische Liebe entgegen. Die Huldigungen der Naturalisten aber erfüllten ihn mit Bitterkeit und bereiteten ihm sogar Gewissensbisse.

Zola, welcher Taine „den großen Psychologen" nannte, bezeichnete es im „L'Oeuvre" als seine Aufgabe, „den Menschen zu studieren, wie er ist, nicht den metaphysischen Hanswurst, sondern den physiologischen Menschen, wie er durch sein Milieu bestimmt wird, wie er unter dem Spiele aller seiner Organe handelt".

Außer von Taine wurde Zola am nachhaltigsten von Claude Bernard beeinflußt, dessen Schrift „Introduction à l'Etude de la Médecine expérimentale" den tiefsten Eindruck auf ihn machte und ihm bei der Studie über den Experimentalroman stets vor Augen schwebte. Von Bernard übernahm er außerdem die Idee der Vererbung und der Bedingtheit des menschlichen Handelns.

Die Theorie des roman expérimental ist nicht stichhaltig. Zwischen einer naturwissenschaftlichen Untersuchung und einer künstlerischen Produktion bestehen

die tiefgreifendsten Unterschiede. Der Künstler ist selbst ein Geschöpf seiner Phantasie, deren Prozessen mit wissenschaftlichen Gesetzen nicht beizukommen ist. Auch die immer noch sehr dunkle und problematische Vererbung kann als grundlegendes Gesetz nicht anerkannt werden. Endlich ist eine reine Unpersönlichkeit und Objektivität ganz unmöglich. Auch vom Standpunkt des zukünftigen Geschichtsforschers aus, kann der Romanreihe Zolas der Rang eines wissenschaftlichen Materials nicht zuerkannt werden.

Übrigens ist Zola ein sehr persönlicher Schriftsteller mit einer ganz eigenen und selbständigen Auffassung seines Berufs. Seine Sprache stand während seiner besten Epoche in ihrer Gegenständlichkeit der Taines am nächsten. Auch er brachte Stendhal eine hohe Bewunderung entgegen. Ich bin selten einem Schriftsteller begegnet, sagte er, der sich von den ihn umgebenden Verhältnissen befreit hat. Man muß auf Stendhal zurückgreifen, diesen einzig dastehenden Mann, dessen Persönlichkeit in dem ansteckenden Narrentum der Romantik so erhaben dasteht. Entgegen seiner Theorie besaß Zola eine starke produktive Phantasie, mit einer fieberischen Aktivität. Die erheblich aufs Malerische und Plastische gerichteten Züge hat sie mit den Hauptzügen der Epoche gemeinsam. Die Bücher, die „nur Protokolle sind" (womit sie Zola zu loben glaubt), sind eben gar nicht begeisternd. Vor allem war Zola nicht nur ein bedeutender Autor, sondern auch eine starke menschliche Persönlichkeit. Er hat einmal eine Art Schriftstellerglaubensbekenntnis abgelegt: „Die starke Empfindung dessen haben, was man spricht, und diese Empfindung mit der größten Kraft und Einfachheit wiederzugeben, das ist die ganze Kunst des Schreibens."

In derselben realistischen Richtung produzierte Daudet. Er arbeitete mit „Heften", wie Zola mit

„Notizbüchern". Er wolle nichts beschreiben, sagte er, als was er gesehen, nichts erzählen, als was sich wirklich ereignet, er wolle alles, Stoffe, Beschreibungen, Persönlichkeiten ausschließlich der Wirklichkeit entnehmen. Sehr selten verließ er sich auf die freischaffende Phantasie; vielmehr komponierte er unzählige Detailbeobachtungen, die er schon vorher schriftlich fixiert hatte, aufs sorgfältigste zusammen.

Er arbeitete ausschließlich nach Modellen. Man nannte seine Werke „Schlüsselromane" und die Zeitungen brachten die Liste der abkonterfeiten Persönlichkeiten. Daudet wollte dazu anerkannt wissen, dass auch die Nebenpersonen nach Modellen gezeichnet wären. Und wenn es nur gegangen wäre, hätte er durchweg die Originalnamen beibehalten. Er glaubte der Naturtreue seiner Nachbildungen zu schaden, wenn er nicht die Namen mit ihrem ursprünglichsten Individualitätswert benützen konnte. So innig waren ihm die Namen mit ihren Trägern verschmolzen. Mußte er sie umformen, so wählte er wenigstens ähnlich klingende.

Auch seine Art, im Sprechen zu produzieren, ist wesentlich. Die schaffende Arbeit vollzog sich zu einem großen Teil in Unterhaltungen. Im Gespräch arbeitete er die Pointen heraus; während das Werk entstand, erzählte er gerne davon und während er davon erzählte, rückte es ihm von selbst ins hellste Licht. Seine Zuhörer dienten ihm dazu, die Wirkung seiner Probleme zu erproben. Er war ein Meister der Improvisation und viele Leute, die keine Ahnung ihrer stummen Mitarbeiterschaft hatten, dienten ihm als Helfer. Wurde er während des Schaffens am Schreibtisch unterbrochen, so redete er zu dem Besucher dort weiter, wo er zu schreiben aufgehört hatte. Ein solch sklavisches Schaffen nach dem Modell ist sehr melancholisch und Daudet fühlte es auch am Ende seines Lebens, als er sagte: „Ich bin ein ganz subjektives Wesen — die Dinge

gehen durch mich — ich kann nichts erfinden — meine ganze Familie ist schon drangekommen — ich kann nicht mehr in den Süden gehen."

Auf denselben realistischen Pfaden wandelten die Brüder Goncourt. Bei ihren Analysen hätten sie am liebsten die Phantasie ganz ausgeschaltet. Sie arbeiteten mit Notizbüchern, deren Blätter sie als literarische Urkunden verehrten. Ihre Werke sind vielfach pathologische Studien und sie scheuten auch vor stofflichen Vulgaritäten nicht zurück.

Edmond de Goncourt berief sich einmal auf den Werther: „Das bestärkte mich in meinem Vorsatz, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler." Sie gaben der Literatur eine starke persönliche Wendung und wollten die „verbrauchten und abgetretenen Gattungen" in der Literatur nur noch dulden, soweit sie sich in Autobiographie umschaffen ließen. Ihr berühmtes Journal wurde zu einer Confession de chaque soir mit „vérité momentané"! Ihre écriture artiste war schließlich auch nur der Ausfluß ihrer sehr kultivierten aristokratischen Persönlichkeiten.

Auch Flaubert war ein starker Realist und seine „Madame Bovary" ist ein klassisches Werk des Realismus. Dennoch war er von romantischen Tendenzen nicht frei und liebte wahrscheinlich seine Träume mehr als die Wirklichkeit.

Taine nennt Madame Bovary „eine psychologische Studie, die den kritischen und historischen verwandt ist und fast gleiche Freiheiten genießt, da sie in fast gleicher Weise zur anatomischen Erläuterung des Herzens beiträgt. Es ist ganz notwendig, die moralischen Gebrechen zu schildern, besonders wenn dies im Interesse der Wissenschaft mit kaltblütiger anatomischer Genauigkeit geschieht."

Jenes Werk enthält eine Menge Details von „ur-

kundlicher Genauigkeit", womit das Schicksal und die Charakterentwicklung der Bovary veranschaulicht werden soll. Dennoch steht der Romantismus Flauberts außer Zweifel. Wenn er einen vollendeten Vers las oder gar eigene Verse vortrug, hatte er Farbenstimmungen und Gehörshalluzinationen: Er litt am farbigen Hören. Während er Bovary schrieb, war alles, was er sah, in Wanzenfarbe getaucht; während der Arbeit an Salammbo hatte er purpurne Visionen.

Es wäre anzumerken, daß Flaubert Taine eine so starke Antipathie entgegenbrachte, daß seine Freunde es vermieden, Taines Namen vor ihm auszusprechen.

Unter den Schülern Zolas trägt Maupassant eine besonders persönliche Note.

Die Angst, die Maupassant vor der Einsamkeit hatte, la fuite de la solitude, läßt darauf schließen, wie sehr er sich danach sehnte, aktiv zu wirken.

In Bel-Ami jammert der Poet Norbert de Varenne: „C'est que nous étions nés sans doute pour vivre davantage selon la matière et moins selon l'esprit; mais, à force de penser, une disproportion s'est faite entre l'état de notre intelligence agrandie et les conditions immuables de notre vie." Für gewöhnlich ist das Leben als Schlachtfeld anerkannt, für Maupassant wird es der Kopf; dabei triumphiert er natürlich als Sieger: „Ma tête était devenu le champ de lutte des idées. J'étais un être supérieur, armé d'une intelligence invincible, et je goûtais une jouissance prodigieuse à la constatation de ma puissance" (Sur l'Eau). Jener de Varenne legt endlich ein trübes Selbstbekenntnis ab: „Moi, je suis un être perdu. Je n'ai ni père, ni mère, ni frère, ni sœur, ni femme, ni enfants, ni Dieu.

Al ajouta, après un silence: „Je n'ai que la rime."

La rime!?

Einer Spezies, die fast schon einige klassizistische Züge trägt, gehört Bourget an. Bei aller Berühmtheit

keine Anmaßung haben, mehr sein als ein Literat, ein wahrer Weltmann — das sind seine Ideale.

Bourget hatte mit dem Realismus begonnen, war jedoch sehr bald zum analytischen Roman abgeschwenkt. In seiner Individualität paart sich der Gelehrte mit dem Kritiker. Was die Art seiner „literarischen Alchemie" anlangt, konnte er mit Recht versichern, nie ein Porträt gemacht und doch keine Zeile ohne Modell geschrieben zu haben. Er pflegte das literarische Notizbuch seine Speisekammer und seinen Spucknapf zu nennen. Als analysierender Schriftsteller frönt er der Gewohnheit, sich selbst zu beobachten. In „Kosmopolis" spricht er einmal von „einer jener unbewußten Umarbeitungen, wie sie im Gehirn des Autors, einem Naturtrieb gehorchend, von selbst entstehen. Dieses Denken in druckreifer Gestalt ist einer der ausgesprochensten Auswüchse des Berufes." Nur unter derselben Schlangenhaut entsteht ein Buch. Fixierte, objektivierte, druckreife Zustände vertragen keine Fortsetzung.

Bourget verschont sein Metier mit harten und herben Worten durchaus nicht. Er empfand es bitter, daß ihn der Schriftstellerberuf daran gewöhnte, das Mögliche nie mehr sicher vom Wirklichen unterscheiden zu können. Seinen Schmerz in Literatur umzusetzen, das ist das Gewerbe des Literaten. Und dabei verlangt der korrupte Autor noch mit heißer Seele nach den stärksten Frissons. Der Schriftsteller ist eine Höhle der Eitelkeit. Dieser versteckte Dünkel ist die gewöhnliche Autorenanomalie, der selbst die Berühmtesten, die von der Oberflächlichkeit der Salonabgötterei übersättigt sind, verfallen. Es ist entschieden besser, rät er an, Autoren, deren Werke man bewundert, nicht in der Nähe kennen zu lernen.

Wenn sich die Fülle der Gefühle nicht mit aller Macht vom Hirn in die Feder drängt, daß die Bilder

in lebendiger Farbe und Zeichnung erscheinen, daß die Personen kommen und gehen, daß sich mit einem Wort die Anstrengung des Schreibens in einen ungeheuren Rausch verwandelt, aus dem man erschöpft hervorgeht — dann ist es nichts mit der Literatur. Der Bann des Erfolges tötet selbst das reichste Genie. Nichts demoralisiert mehr, als beim Schreiben und Schaffen stets ans Publikum oder an die Höhe der Auflagen zu denken. Wer nur darauf bedacht ist, zu wirken, geht der natürlichsten und uneigennützigsten Freude am Gestalten selbst, aus der allein doch lebensfähige Werke wachsen können, verlustig.

In den Mensonges teilt Bourget mit, welche Auffassung er vom Literaturwesen hat.

„Wenn Dichten nur Gedanken entwickeln hieße, gleichwie der Geometer, still und emsig vor seinen Problemen sitzend, dieselben dann kurz und bündig in gewählten Ausdrücken zusammenfaßt, dann könnte der nächstbeste eben Schriftsteller werden, gerade so wie man Notar oder Ingenieur wird. Dann gebrauchte man ja bloß Geduld, Methode und Zeit.

Die Schriftstellerei ist das unbeständigste und zugleich systematischste Vagabundentum. Literaten sind Wanderseelen, die sich in keine Konvention fügen.

Schriftsteller sein, heißt aber vor allem leben, das Leben in seiner eigenen Art genießen, eine ureigene Empfindung, einen persönlichen Geschmack dafür haben ... Es heißt, sich selbst der Beobachtung preisgeben und in ein Objekt verwandeln, dem man künstliche Leidenschaft einimpft. Was Claude Bernard mit seinen Hunden, Pasteur mit seinen Kaninchen tut, sollen wir mit unserem Herzen versuchen, und demselben jeden Virus der menschlichen Seele einätzen. Wir müssen alle Empfindungen, deren ein Mensch unseresgleichen fähig ist, selbst empfunden haben ... ja, das ist ein gräuliches Spiel, bei dem

man stets Gefahr läuft, den Einsatz zu verlieren ... es ist auch ein Martyrium, zu leiden, was man für sein Werk leiden muß" (304).

Bourget meint demnach doch nicht, daß die Arbeit an der literarischen Hobelbank die Hauptsache sei, das Leben hat immer erst das Material zu liefern, über das geschrieben werden kann. „Den Künstler untergräbt nicht die physische Liebe, ihn untergräbt einzig diese Aufregung, diese fixen Ideen, dieses fortwährende Herzklopfen! Kann man denn denken und empfinden zu gleicher Zeit? ... Man muß eben wählen. Hugo hat niemals etwas empfunden; und Balzac ebensowenig" (126).

Und er schließt mit der Frage:

„Haben Sie denn nie die tragische Verantwortung erwogen, die jene vielbeneideten großen Schriftsteller mit sich nehmen, wenn sie ihr eigenes Elend öffentlich preisgeben?" (306).

Bourget läßt sich sogar einmal die Phrase entschlüpfen: „Durchdrungen von der unabweisbaren Überzeugung der Nichtigkeit der Literatur und gebannt von der vollständigen Unfähigkeit, seinen schriftstellerischen Beruf aufzugeben."

Es ist tragisch, daß dieser ursprünglich so tapfere Geist so früh dem Katholizismus in die Arme fiel, wie es leider nicht die schlechtesten Franzosen gewesen sind, die am Ende ihres Lebens dem Glauben die Altäre neu bauten, die sie in ihrer männlichen Kraft zerstörten.

Unsäglich traurig ist, was Gobineau in seiner „Renaissance" einmal den Macchiavelli sagen läßt:

„Ich hatte viel gelernt; meine Jugend ist in den Büchern vergraben gewesen; ich habe sozusagen mit der Kindermilch die Weisheit des Altertums eingesogen, so eilig hatte ich's, zu lernen ... Was ist aus mir geworden? ... Ein armer Schreiber, nichts weiter."

So ruft auch einmal d'Annunzio mit bitterer Ungeduld aus: „Träumen, immer nur träumen" ... „Zu anderer Zeit hätte auch ich vielleicht einen Archipel zu erobern vermocht."

In diesem Augenblick vergleicht er sich einem Dogen; im nächsten wiegt ihm eine Melodie schon wieder eine Provinz auf und er wäre im stande, für ein neues Bild ein Fürstentum herzugeben.

Zwischen Stendhal und d'Annunzio fehlt es durchaus nicht an Brücken und Beziehungen, die sich schlagen ließen. Nur liegt bei d'Annunzio der Schwerpunkt auf der größeren Kunst, bei Stendhal auf der größeren Tatkraft. Wenn auch die Romantiker vorgeben, das Leben zu verachten, innerlich leiden sie doch am Durst nach dem großen Leben, eine verzehrende Sehnsucht nach großen Genüssen schüttelt ihre Seele.

Der „Conférencier" d'Annunzio deckt ein gutes Teil der Rätsel des Romanschreibers auf. Er improvisiert. So brachte er jüngst Verdi mit Garibaldi in Parallele: „Der Heros der Melodien ist ebenso unsterblich wie der Held der Schlachten. Wer sein Vaterland in tausend Siegen rettete, steht nicht höher als jener, der die Siegeshymnen und Gesänge schuf."

Dem gleichen Gedanken huldigte Feuillet, als er sagte, der Genius, die künstlerische oder literarische Berühmtheit können den Mangel an gutem alten Adel vollständig ersetzen.

Villiers de l'Isle Adam brachte eines Tages seiner Braut ein Gedichtbuch, auf dessen Autorschaft er sehr stolz war: Die Dame, Tochter eines vornehmen Großindustriellen und Hüttenbesitzers, sagte zu ihm: „Ein Edelmann von Ihrer Abkunft hat es nicht nötig, zu schreiben." Dieses Wahrwort beleidigte den in seiner Dichterehre gekränkten Villiers so, daß er auf der Stelle das Verlöbnis aufhob.

Die Fähigkeit, sich in unzählige Zustände versetzen zu können, hat sich an Amiel bitter gerächt. Seine Skepsis war zuletzt nicht mehr kühn, sondern schwach und harmlos. Mit Schopenhauer hatte er von Glück und Größe nur einen Begriff unter der Form des Philosophen, des Künstlers, des Heiligen. Amiel ist der Typus jener unseligen Vorausnehmer, die alles in der Phantasie und im Geiste vorhergenießen und endlich als Narren ihrer Illusionen sich mit Ekel von der Wirklichkeit abkehren. Und diese von ihrer neronischen Phantasie ausgehöhlten Schwächlinge, „denen das Handeln schwer, ja unmöglich wird, die genug zu tun haben, um mit den innern Aufständen, dem Zögern, Tasten, Entzücken der Seele fertig zu werden", wie Weigand sagt, treiben mit dem starken Menschen, mit dem Heros, den entlegensten Kultus. Und wenn sie gar dahin kommen, sich als Krankheitserscheinungen zu betrachten, dann fallen sie unweigerlich dem Selbstekel anheim.

So konnte Baudelaire eine wahnsinnige Selbstvergötterung mit sich treiben und sich doch zu Zeiten als den gequältesten Märtyrer fühlen. Verlaine aber kaufte sich im letzten Jahr seines Säuferwahns einen Pinsel und eine kleine Flasche mit Lack, dann vergoldete er seine Sachen, Stühle, Tische und sogar die Lampe, bis alles glänzte.

So stand schließlich auch Amiel hungrig vom Lebensmahl auf. Der Gedanke an den Nachruhm entpreßte seiner Seele 1876 ein paar melancholische Worte. „Er macht sich über die verzückten und ehrfürchtigen Liebhaber lustig, die seine Gunstbezeugungen verdienen, ohne sie ihm zu entreißen. Das Publikum gibt sich nur den Talenten hin, die kühn und gebieterisch, unternehmend und geschickt sind. An die Bescheidenheit glaubt es nicht, es hält sie nur für eine Grimasse der Unfähigkeit. Das goldene Buch enthält

die wahren Genies nur zum Teil; es nennt nur die, die bewußt in das Reich des Ruhms eingebrochen sind."

Das ist die Resignation des Beiseitegeschobenen.

* * *

Taine gebührt billigerweise das letzte Wort über seine Epoche. Dichter, die zugleich als Theoretiker produzierten, besaßen seine Gunst nicht. Er hielt es für verfehlt, über das Schöne zu diskutieren, bevor das Werk dastand, und für eine dürre Eitelkeit, wenn ein Dichter in seiner Vorrede Prinzipien aufstellte. Er war kein Verächter der Poesie, er hatte nur begriffen, daß die Herrschaft dieser Welt der Kraft gehört, danach beurteilte er sie. Gelegentlich Richardsons hatte er schon gesagt: „Die zarten Träumereien, die enthusiastische Erhebung und die zitternde Zartheit existieren ebensogut in der Natur, als rohe Kraft, lärmende Heiterkeit und offene Gutherzigkeit. Die Poesie ist wahr wie die Prosa, und wenn es Schlemmer und Boxer gibt, so gibt es auch Künstler und Ritter." Vor allem forderte er ein neues Verhältnis zur wirklichen Welt, zur Realität. „Seit drei Jahrhunderten", klagt er, „verlieren wir mehr und mehr die volle, unmittelbare Anschauung der Dinge... Wir haben es bloß mit gedruckten und auf die Dauer abstrakten Worten zu tun." Auf dieses Ziel hinzuarbeiten, bildet nicht die schlechteste Aufgabe des Künstlers. Denn „die wahren Künstler sind scharfsichtig; darin sind sie uns überlegen; wir urteilen vom Hörensagen und nach vollständig fertigen Formeln, wie müßige Laffen; sie urteilen nach den Tatsachen und Dingen, als Originalmenschen."

Aus dem riesigen Stimmenkonzert seines Zeitalters trat ihm aber stets deutlicher die Idee heraus: daß ein ungeheures Mißverhältnis zwischen den verschiedenen Teilen des gesellschaftlichen Baues existiere und daß

das ganze Los des Menschen durch diesen Mißklang verdorben sei.

„Laß die gewaltigen und tiefen Eindrücke dir zuströmen, wird dem Künstler zugerufen; um so schlimmer, wenn dann deine Maschine bricht."

„Suche vorwärts zu kommen, hört der aktive Mensch, strebe nach Macht, Ehre, Reichtum."

Keinem dieser beiden Rufe folgt Taine. Er schließt sich an Goethe an. „Suche dich und die Dinge zu begreifen."

„Wir werden zur Wahrheit gelangen, nicht zur Ruhe. Alles, was wir jetzt heilen können, ist unsere Verstandeskraft; über unsere Gefühle haben wir keine Macht . . . Das Licht des Geistes erzeugt endlich die heitere Ruhe des Herzens. Bisher haben wir in unseren Urteilen über den Menschen die Offenbarer und Dichter als unsre Meister betrachtet und wie sie haben wir die edlen Träume unsrer Phantasie und die gebieterischen Eingebungen unseres Herzens als sichere Wahrheiten angenommen . . . die literarischen Divinationen sind aber ungewiß und endlich naht sich die Wissenschaft. Wir haben den Standpunkt unserer Dichter hinter uns gelassen; der Mensch ist weder eine Fehlgeburt noch ein Monstrum; es ist nicht Sache der Poesie, ihn aufzureizen oder zu verleumden" (E. L. III. 154).

Der Mensch hat das Recht, so zu sein, wie er ist.

Welche Zukunft aber steht der Literatur bevor?

Das wissen wir nicht, denn noch lange werden die Menschen ihre Sympathien erzittern fühlen, wenn sie die Seufzer ihrer großen Dichter hören.

Auch die Seufzer, die Musset, der Liebling Taines, in ekstatischen Schauern gedichtet hat:

> . . . que c'est ton métier, misérable poète,
> de faire de ton âme une prostituée.

X.

Germanische Charaktere

Als Odin die Runen fand, hatte er das Geheimnis aller Dinge; ward er der Herr aller Wesen; er konnte noch damit zaubern. Das ist anders geworden. Der moderne Herr der Runen, der Literat, ist ein ohnmächtiger Mensch, mit seinen Sprüchen ist er für sein Volk nichts weniger als ein Magier.

Für Carlyle war der Dichter noch ein Vates, ein Seher und ein Prophet. Fichte nannte den Gelehrten einen Propheten und einen Priester; Carlyle nannte die Schriftsteller eine „Priesterschaft". Der Beruf eines Schriftstellers ist für Carlyle der höchste, den es überhaupt gibt. Daß die Literaten mit Worten wirken und nicht mit Taten, das gab ihm keine Einsicht in ihren bloss rhetorischen Charakter.

Professoren sprechen zu ihrem Auditorium, Literaten zur ganzen Nation — sie also haben die Macht, die Gesetzgebung, die Staatsgewalt. Mächtig ist, wer „eine Zunge hat, auf die andere hören wollen". Literaten sind für Carlyle von „unberechenbarem Einfluß". Er weiß auch, als was für „verachtete nomadische Ismaeliter" sie herumziehen; er hat auch das dumpfe Gefühl, daß sein Rat, arm zu bleiben, ein unnötiger ist. Aber der Wahn gleißt ihm aus der Stirn, wenn er sagt: „Ich behaupte, von allen Priesterschaften, Aristokratien, herrschenden Klassen, die jetzt in der Welt sind, läßt sich an Bedeutung keine mit der Priesterschaft der Bücherschreiber vergleichen." Er träumt davon, den Literaten an der Spitze der Staatsgeschäfte zu

sehen, ihn zum Herrscher zu machen. Aus dem guten Ben Johnson hätte ein „unumschränkter Herrscher" werden können. An Rousseau mißfällt ihm die Eitelkeit: ihn dürstete immer nach Lob; es fehlte ihm die Ehre und die Skepsis der Autorschaft. Aber den Lyriker Burns träumte er sich als Politiker und Herrscher, als den Verwalter von Königreichen, als den Beherrscher ganzer Zeitepochen.

Die Bücherschreiber der Welt sieht er in Weihrauch und Glorie. Keine Handvoll Welt können Bücher in sich fassen; das würde sie zersprengen. Ihm aber sind geschriebene Worte die wunderbarsten Runen, ja Bücher sind ihm noch magischer als Runen, sie sind ihm selber Wunder. Eine Sammlung von Büchern verehrt er als die wahre Universität, die wahre Kirche, das wahre Parlament. Der Bücherschreiber wird ihm zum Bischof, zum Erzbischof, und Primas von All-England. Die eigentliche Regierung eines Landes besteht ihm in Reportern, Journalisten, Redakteuren, Pamphletisten, Zeitungsschreibern und Lyrikern. Literatur ist ihm eine „Apokalypse der Natur".

Von seinen eigenen Büchern dachte er gar nicht gering. Als er die Geschichte der französischen Revolution vollendet hatte, gab er seiner Frau das Manuskript zu lesen und ging spazieren. Vorher sagte er: „Ich weiß nicht, ob dies Buch etwas wert ist, ich weiß auch nicht, wie die Welt es behandeln oder mißhandeln oder ganz und gar vernachlässigen wird, was am wahrscheinlichsten ist. Dies aber könnte ich der Welt sagen: Seit hundert Jahren habt ihr kein Buch gehabt, das geraderen Weges und flammender aus dem Herzen eines lebenden Menschen gekommen ist. Tut damit, was ihr wollt, ihr —!"

Wie ein altes Weib konnte er darüber jammern, daß die Menschen keinen Kollegen mehr als Gott anerkennen wollen. Napoleon ärgerte sich sehr, daß er

das nicht vermochte. Darum zog es ihn in den Orient, um dort zum Gott erhöht zu werden. Alexander der Große scheint doch der letzte gewesen zu sein, dem es geglückt ist. Auch Mohammed.

Es ist unwahrscheinlich, daß er seinen Mantel selbst ausgebessert und seine Schuhe selber geflickt habe. Das behauptet Carlyle. Gläubige wollen um ihren Propheten immer eine Strahlenglorie und dieser selber vertauscht das gewöhnliche Kleid nur zu bald und zu gern mit königlichen Gewändern.

Es ist merkwürdig, daß er zuerst sein Weib Chadidscha bekehrte, daß er seinen Glaubenskultus in seiner eigenen Familie beginnen, daß er schließlich vierzig seiner vornehmsten Verwandten zu einem Gastmahl einladen konnte, um ihnen seine Lehre zu verkündigen.

Auch Carlyle scheint ein Prophet in seinem Hause gewesen zu sein. Es dürfte wenigstens nicht häufig vorkommen, daß die Familie eines Autors von der Aufrichtigkeit seines Ernstes so überzeugt ist, wie die Schwiegermutter Carlyles, Frau Welsh, der noch am letzten Morgen vor ihrem Tode träumte, daß er „mit seinem Herzblut ein Buch schreibe".

Sobald eine Überzeugung von einem anderen geteilt wird, verwandelt sie sich zum Wahn. Teilt sie ein Dritter, gleich wird eine Religion daraus.

Mohammed konnte weder schreiben noch lesen und hatte keine Bücher; und zwischen seinen Kriegszügen und Heerfahrten diktierte er den Koran, als das „zu Lesende". Eine „wilde Rhapsodie" nennt es Carlyle, kein literarisches Buch. Seine Gedanken ordneten sich nicht zur Form; er war kein Gestalter, er bot nur Chaos.

Niemand hat noch in seiner eigenen Entwicklung eine genügende Tradition gesehen; die neueren „Helden" machen es nicht anders, wie Mohammed, der alle Propheten hinter sich rangierte.

Daß ihnen geglaubt wird, darin sehen die Schwärmer und Religionsstifter ihre Macht. Mohammed aber griff zum Schwert, als er merkte, daß ihn das Wort nicht weiter bringe. Er ließ es zehn Jahre seine stählerne Sprache reden — bis er gesiegt hatte. Blut und Eisen besiegeln eine Lehre mächtiger als Worte. Literaten nur kämpfen mit der Zunge und schreiben Pamphlete. Und wenn es Pamphlete auf die Literatur sind.

Literaten machen bloß Rauch. Tatmenschen gehen als Feuersäulen durchs Leben. Jene wollen allzusehr wirken: „Ich habe kein Publikum, ich spreche ins Leere", klagte Carlyle.

Und dieser selbe Mensch konnte schreiben: „Wie brave Krieger wollen wir alles verrichten, gehorsam, tapfer und froh, wie Helden." Er suche sie unter den Literaten. Dann sprach er das größte Wort: „Die Bestimmung des Menschen ist eine Tätigkeit und nicht ein Gedanke, und wäre er der edelste". Carlyle ist wirklich der beste Beweis, daß die Schriften eines bedeutenden Menschen immer nur Bruchstücke von ihm sind. Ein Schriftsteller ist immer noch rühmenswert, wenn wenigstens seine besseren Seiten dem Leben zu gute kommen.

Eine ähnliche Lehre der dichterischen Persönlichkeit glüht aus Emerson. Das Beste, was uns der große Dichter lehrt, ist die Verachtung alles dessen, was er gemacht hat. Aber nicht dem Dichter selber legt er diese Verachtung in den Mund, es spricht vielmehr nur die Bedrücktheit vor dem ungeheuern Reichtum eines großen Werkes daraus. Derselbe Emerson, dem einmal die Dichter nur Spaßmacher höherer Ordnung schienen, rühmte andernmals von sich, er sei ein geborener Dichter. Die Vorstellungswelt des Dichters ist ihm durchdrungen mit Armeen, mit Korn, mit „Riesensummen, mit Menschenleben, mit der Welt" — kein Wunder, daß er sich als schaffender Herrgott

vorkommt — aber es ist nur eine Roman- und Bühnenwelt.

Man muß schon Lyriker, wie Walt Whitman sein, um zu sagen, daß das Centrum einer Nation ihre Literatur sei: „Judäa und Griechenland leben unsterblich und weltregierend in ein paar Gedichten.“ Was heißt das? Lyriker machen Geschichte, Lyriker beherrschen die Welt und verleihen Unsterblichkeit!

„Kamerad, das ist kein Buch,
Wer das berührt, berührt einen Mann!“

Verse können aber nur zu leicht Grabschriften ihrer Urheber, Bücher Nekrologe von Persönlichkeiten sein, nicht Lebensfrüchte. Aber Walt Whitman muß man sein, um Verse und Bücher für geschleuderte Speere zu nehmen.

Thoreau wollte die Welt Apollo schenken. Aber immer noch gehört sie Admet, dem König.

Wenn Macaulay nicht schon an sich eine heroische Natur gewesen wäre, sein Urteil über die Literatur würde ihn zu einer solchen stempeln. Er konnte der Poesie keine hohe Schätzung entgegenbringen. „Gewiß ein schöner Wahnsinn, aber immerhin ein Wahnsinn!“ meinte er. „Wer in einer aufgeklärten und hochgebildeten Zeit danach strebt, ein großer Dichter zu sein, der muß damit anfangen, wieder zum Kinde zu werden. Er muß das ganze Gewebe seines geistigen Wesens zerreißen.“ Und zuletzt kann er zufrieden sein, wenn nach allen dargebrachten Opfern und Anstrengungen seine Werke nicht einen Eindruck hervorbringen, der an das Stammeln eines Mannes erinnert oder an eine künstliche Ruine.

Disraeli schrieb eine Menge Romane, bevor er seine mächtige Natur politisch ausleben konnte. „Ich gehöre nicht zu denen, die sich über die Vernachlässigung der Zeitgenossen mit dem eingebildeten Bei-

fall einer teilnehmenden Nachwelt trösten." Wer das gesagt hat, konnte sicherlich kein Literat sein. Disraeli war eine napoleonische Natur, trotzdem er Romane geschrieben hatte.

* * *

Ein König, der schreibt, und ein Kaiser, der seine Reden drucken läßt, sind Ausnahmen. Vielleicht hat er seinen Beruf verfehlt. Nämlich zum König. Es wäre paradox, wollte man das von Friedrich II. sagen. Dieser Schriftstellerkönig bietet den Anblick einer merkwürdigen Komplikation von literarischer und aktiver Beanlagung. Dieser Feldherr und König hielt außerordentlich viel auf seine Verse, die er unermüdlich, selbst am Biwakfeuer zwischen Schlachten und Niederlagen fabrizierte. Mehr Geschichte ist in seinen Memoiren investiert. Sie zeichnen sich durch Klarheit und Bonsens aus. Das ist auch ganz natürlich bei diesem königlichen Historiker: Der Mann, der nach dem Vollbringen großer Taten sie niederschreibt, wird nichts Uninteressantes erzählen. In seinen Briefen ist er natürlich, wie jeder Mensch, am unmittelbarsten.

Wenn ein Friedrich II. offen gesteht, „das Verlangen, die Welt von sich reden zu machen", habe ihn dazu getrieben, Krieg zu beginnen, so brauchte sich wohl auch ein Schriftsteller nicht zu scheuen, dieses Motiv für seine Bücher anzuerkennen. Aber ein Geständnis von so königlichem Freimut sucht man bei einem Literaten vergebens. Und in der Realität verhält es sich so: Wenn Literaten etwas herrschend machen, dann ist es nur ihr Name, sonst sind sie wirkungslos.

Die Mischung von Wirklichkeitssinn und Poeteneitelkeit, von Feldherrnkunst und Versemacherei in Friedrich II. ist nicht sehr erquicklich. Wie ein Dichter und ein König über ihre eigentlichen Kompetenzen im

Unklaren sein können, zeigt das berühmte erste Zusammentreffen zwischen Voltaire und Friedrich II. Voltaire, der sich für einen großen Politiker und Diplomaten hielt, „wollte immer nur von Verträgen und Garantien sprechen", Friedrich II. nur von „Metaphern und Reimen". Im stillen hielt einer den anderen für einen Narren.

Es gibt kein Schriftstellerwort, das so großen Stolz atmete, wie jenes Wort Petrarkas, das die Aufforderung Karls IV., sein Leben zu verherrlichen, beantwortete: „Zuerst soll der Kaiser sich Mühe geben, große Taten auch wirklich zu vollbringen, und dann werde er sehen, ob er vielleicht Zeit habe, sie zu bedichten." Aber vielleicht waren Voltaire und Friedrich II. kongeniale Naturen. Der große König wünschte durch den Schriftsteller auf die Nachwelt zu kommen und Voltaire war der Meinung, er ehre den König durch seine Anwesenheit in Potsdam.

Friedrich II. fürchtete sich vor Pamphleten nicht. „Wie viel tausend Mann kann der Literat ins Feld bringen?" fragte er wohl. Aber Voltaire gegenüber blieb ihm diese Einsicht nicht treu. Voltaire war ihm der Literaturpapst. Und selbst ein Macaulay zögerte nicht, diesem eine unvergleichliche Macht nachzurühmen. Führer von Armeen und Beherrscher von Nationen habe er fürchten machen. Man denkt dabei an das Wort, das Fürst Kaunitz zu Casanova sagte: „Rubens était donc un ambassadeur, qui s'amusait à la peinture?" Casanova antwortete: „Votre Excellence se trompe, c'était un peintre qui s'amusait à être ambassadeur!" Wer hatte Recht, der Staatsmann oder der Abenteurer? Casanova machte einen Witz. Jedenfalls fällt auch aus diesem Wort ein Licht auf das Band zwischen den Antoniocharakteren und den Tassonaturen.

Wahrscheinlich wollte Friedrich II. von Voltaire nur glorifiziert werden. Hier wäre eine Anmerkung zu machen.

Im Jahre 1757 — nach den Schlachten von Kollin und Hastembeck — machte Friedrich II. Tausende von Versen, Oden und Episteln. Und zwischen dem Gemetzel von Zorndorf und dem Brand von Dresden im Jahre 1758 weiß er auch nichts Besseres zu tun, als Reime zu schmieden. Man erschrickt, wenn man die 25 dicken Oktavbände seiner Werke sieht; er schrieb unbedingt mehr, als ein König zu schreiben Zeit haben sollte; ein Werk allein aber hat ihn unsterblich gemacht — Preußen. Lessing betrachtete seine literarische Tätigkeit nicht als etwas, was die Öffentlichkeit anging und sprach im persönlichen Verkehr davon so wenig wie möglich.

Auch Lichtenberg litt unter dem Zwang seiner Zeit zur Untätigkeit. „Läuft denn", sagte er 1779, „nicht all unser Tun und Lassen auf amare, docere, legere und audire hinaus, scribere und recensere etwa ausgenommen, die doch auch wieder nach jenen gehen?" Ahnte Lichtenberg hier die Abhängigkeit des scribere von den unmittelbaren Betätigungen des Menschen? Als Autor bezeugte er eine unbedingte Ehrlichkeit. So lange wir nicht unser Leben so beschreiben, meinte er, daß wir alle Schwachheiten aufzeichnen, von denen des Ehrgeizes bis zum gemeinsten Laster, werden wir einander nie lieben lernen.

Der milde und besonnene Feuchtersleben war der Meinung, daß Schriftsteller „am Plane der Vorsehung, am großen Werke der Menschheit mitarbeiten". Nichtsdestoweniger rühmt er Wieland, „dieses Musterbild eines harmonischen Lebens, wiewohl er ein Dichter war. Wie ein freundlicher Mythos steht sein Leben in der deutschen Literatorengeschichte da."

Viel verrät das Rezept, in dem er das Schreiben als ein „wahrhaft diätetisches Stärkungsmittel" rühmt. Aber man hüte sich nur vor dem Drucken. Andre Dichter gibt es, die vielmehr zum Arzt gehen sollten,

als zum Rezensenten. Auch aus dem Grunde, weil sie mit ihren Lebenskrankheiten das Publikum anstecken. Endlich rät er die redliche Führung eines Tagebuchs an, — aus kurzen, aber wahren, fruchtbaren, individuellen Notizen. Es führt zur Selbstbestimmung.

Aber darüber kann auch dieser milde, versöhnliche Mensch nicht hinweg: „Was man selbst nie zu leisten vermöchte, das liebt man als Dichter zu besingen."

Daß aktive, praktische Menschen, die in der Welt wirken, denn doch einen höheren Wert haben, als theoretische Einsiedler, bildete eines der wertvollsten Erkenntnisse in dem originalen Denken Webers, des „lachenden Philosophen". Er ist keineswegs unbefangen, und seine Schwärmerei ist eine weidliche, wenn er die Schriftsteller als die recht eigentlich Großen preist und sie zu „Bürgern des ganzen Menschengeschlechts" proklamiert. Es war aber seine ehrliche Überzeugung, daß am Schreibpult und zwischen den Büchergestellen nichts Ehrliches ausgeheckt wird. Bücher, die am Tintenfaß entstehen, können nicht viel taugen. Niederschlag des Lebens sollen sie sein. Menschlich wertvolle Gedanken wachsen nur auf sozialem Boden. Bücher sind Notbrillen; wer gesunde Augen hat, bedient sich ihrer nicht. Das ganze Elend der Literatur rührt davon her, daß sich diese Schriftsteller in ihr miserables Ich verbohren. Ein Literat, der zu den allgemeinen Angelegenheiten seiner Umgebung keine Beziehung hat, gehört ausgerottet.

Das Beste in den Wissenschaften verdanken wir nicht den Spekulanten in ihrem Studierloche, sagt Weber, sondern den Männern, die in der Welt lebten und in Geschäften tätig, Erfahrungen sammelten, und durch eigene Beobachtungen ihren Geist schärften. Freilich ist der wahre Gelehrte, der auf seine Zeit und künftige Zeiten wirkt, so selten, als das Einhorn.

Wenn die Schriftsteller so gering geschätzt werden, meint er, so ist nichts schuld als Vielschreiberei und Überzahl der Schreiber, die höchstens Schreiben gelernt haben. „Wir haben eine Menge Deutscher, deren Hauptbedürfnisse lediglich Tinte, Papier und Federn sind im ganzen Jahr; die Tintenflasche ist ihr Freudenbecher, die Leipziger Messe ihr Fasching und eine Stelle in Weidmanns Katalogen oder in einem beliebten Journal ihre höchste Glorie. Es gibt allerlei Narren." Es ist eine traurige Klage. „Schriftstellerei ist unter das Handwerk der Bettelei herabgesunken." Und: „Pfui meiner Zeit!"

* * *

Es mag philiströs klingen, aber es kann behauptet werden: wenn Liliencron nicht ein so braver Offizier gewesen wäre, hätte er kein so guter Dichter sein können. Nur wer das Schwert in der Faust hat, sollte auch die Feder führen dürfen. Künstlerschaft ist noch nicht Heldentum. Man muß die schwersten Schlachten des Lebens schon geschlagen haben, um Künstler sein zu können. Und man muß seine Kämpfe schon wie etwas Selbstverständliches absolvieren, um ihrer wert zu sein.

„Sei stolz, sei frei! Schreib dich, vergiß das nie!" Das ist aber kein befreiendes Geständnis von Liliencron, daß ihm Schreiben Lebensbedürfnis ist.

Gelegentlich einer Abhandlung über Dehmel nennt Lorenz Dichten die gefahrvollste Lebensführung, den höchsten und vornehmsten Lebensberuf. Und Dehmel selbst, dem das doch Honig sein müßte, meint anders: Auch „ein vollkommener Künstler bleibt trotz allem ein unbedeutender Künstler, wenn er nicht auch [vor allem] ein bedeutender Mensch ist, ein Mensch für die Menschheit, nicht bloß für den Liebhaber!" Und es war immerhin ein Dichter, der das gesagt hat.

Die Fortentwickelung der dichterischen Ideale ist auch von Maeterlinck ausgesprochen worden, allerdings mit einer ganz primitiven Psychologie.

Nach Maeterlinck (Trésor des Humbles 1889) hat der niedrigste unter den Menschen „das Vermögen, nach einem göttlichen Vorbilde, das er nicht wählt, eine große moralische Persönlichkeit zu meißeln, die zu gleichen Teilen aus ihm und seinem Ideal besteht; und daß es sicherlich dieses ist, was voll und ganz lebt".

Freilich hätte er Musik machen sollen, nachdem er so verächtlich über das Wort redet. Mystik entbindet sich immer von Logik. Wo dunkle Stellen sind, verdecken die Autoren meistens eine Unfähigkeit. Nicht nur Fürsten, auch Autoren lieben den Prunk des pathetischen Moments: sie sprechen gern und brechen große Worte heraus, aber sie reden nur, um sich selber in Begeisterung hineinzureden und daran zu berauschen; aber die Taten, die doch folgen sollten, bleiben aus.

Nur allzusehr gleitet den Literaten Komödie und Realität durcheinander.

„Also spielen wir Theater.
Spielen unsre eignen Stücke.
Früh gereift und zart und traurig
Die Komödie unsrer Seele"

singt Hofmannsthal. Selbst der tüchtige Schnitzler ist von der Theaterauffassung angekränkelt:

„Mit wilden Söldnerscharen spielt der eine,
Ein andrer spielt mit tollen Abergläub'schen:
Vielleicht mit Sonnen, Sternen irgendwer —
Mit Menschenseelen spiele ich"

in Phantasie und Resignation. Dieser Trost ist billig.

Bevor Knut Hamsun mystisch und symbolisch wurde, hing sein Traum an Reichtum und Berühmt-

heit. Das zeigt der Hungerheld in seinem Erstlingsroman. Schon an den Gedanken, eine Arbeit zu vollenden, knüpfen sich die Ideen von Geld und Ruhm. Unter 100 literarischen Individuen sind 99 in der Armut geboren. In dem allgemeinen Kampf um Geld und Brot ist die Literatur auch nur ein Mittel. Ein Glück, wenn diese Autoren aus den unteren und peripherischen Schichten die Regeneration mitbringen.

Wenn Schriftsteller von etwas Geschriebenem die Feder weglegen, dann greinen sie sehr häufig darüber. Und meistens ist es auch zum Heulen. Das war es allerdings bei Kleist nicht; wenn er aber ein Trauerspiel vollendet hatte, war er davon so ergriffen, daß er Tränen darüber vergoß. Er schwamm in Zähren, als er mit „Penthesilea" fertig war: „Sie ist tot!" rief er aus.

Der moderne Schaukal, der „Gott sei Dank nur hier und da ‚Literat' war", gesteht offen, daß man „als Autor Prostitution mit heimlichsten Heimlichkeiten zu treiben wohl oder übel bemüßigt erscheint".

Und Elsa Asenijeff soll gesagt haben: „Wenn ich Kinder hätte, würde ich nicht schreiben."

Selbst der tapfre Fontane gesteht, daß sein Heldentum, wie es im Stechlin heißt, nicht auf dem Schlachtfeld zu Hause. Es hat also noch seine guten Wege, daß die Worte von Strachwitz wahr werden:

„Es wird eine Zeit der Helden sein
Nach der Zeit der Schreier und Schreiber."

* * *

Nietzsche war eine römische Natur; Thukydides und Macchiavell fühlte er sich am meisten verwandt „durch den unbedingten Willen, sich nichts vorzumachen, die Vernunft in der Realität zu sehen" (VIII. 167). Den Philosophen wünschte er als einen Be-

fehlenden und Gesetzgeber, Erkennen war ihm identisch mit Schaffen — so hoch stellte er die Aktivität. Häufig spricht er von einer Macht der Geistigkeit — uneingedenk der Ohnmacht auch des geistvollsten Schriftstellers.

Nicht mehr an Gott glauben — das nannte er schon eine Tat; keinen ruhmvolleren Namen fand er dafür: „Es gab nie eine größere Tat, — und wer nur immer nach uns geboren wird, gehört um dieser Tat willen in eine höhere Geschichte, als alle Geschichte bisher war."

Seine Bücher sind lauter „Bruchstücke einer großen Konfession", um mit Goethe zu sprechen, Selbsterlebnisse. Er hatte die höchste Auffassung der Literatur, die in neueren Zeiten in einem Menschen lebte. Eigentlich müßte jeder, bemerkt er einmal, der aus dem Schriftstellern einen Beruf macht, kriminell strafbar sein, nur in ganz vereinzelten Fällen dürfte Straflosigkeit eintreten.

Aber man soll sich vor der Verwechslung hüten, in welche ein Künstler nur zu leicht gerät: wie als ob er selber das wäre, was er darstellen, ausdenken, ausdrücken kann. Tatsächlich steht es so, daß, wenn er eben das wäre, er es schlechterdings nicht darstellen, ausdenken, ausdrücken würde; ein Homer hätte keinen Achill, ein Goethe keinen Faust gedichtet, wenn Homer ein Achill, Goethe ein Faust gewesen wäre. In alle Ewigkeit ist der Künstler von der Wirklichkeit getrennt; andererseits versteht man es, wie er an dieser ewigen „Unrealität" und Falschheit seines innersten Daseins mitunter bis zur Verzweiflung müde werden kann, — und daß er dann wohl den Versuch macht, einmal in das gerade ihm Verbotenste, ins Wirkliche überzugreifen, wirklich zu sein (VII. 404).

Nietzsche nennt das die „typische Velleität" des Künstlers. Es sei immer wie zwischen Achilles und

Homer, der eine hat das Erlebnis, die Empfindung, der andere beschreibt sie. Wer sie erlebt, beschreibt sie gewiß nicht in Dramen, Tönen oder Romanen.

Große Menschen ohne Werke tun vielleicht mehr not, als große Werke, um die man einen solchen Preis von Menschenseelen zahlen muß. Aber einstweilen versteht man kaum, was ein großer Mensch ohne große Werke ist.

Einen ähnlich tiefen Blick hatte Leopardi einmal in die Genesis des Dichters getan. Er sagte, es sei nur die fehlende Gelegenheit zur Tat, die den Menschen schreiben lasse, was er im günstigeren Falle tun würde.

Energie des Denkens und Energie des Handelns brauchen gar nicht im umgekehrten Verhältnis zu stehen. Die aus dem Gedanken geborene Tat vereint beides. Daß Moltkes Lieblingsschriftsteller Montaigne war, läßt einen Rückschluß in dieser Richtung zu. Und Moltke selbst — ein Mensch, dessen ganzes Leben Tat war und hinter dessen Literatur lauter Tat steht! Oder ist es nicht auch napoleonisch, daß er durch literarische Arbeiten seine spärliche Leutnantsgage vergrößerte. Seine Novellen zeugen von nicht gewöhnlichem dichterischen Talent. Es gibt keine Moltkenaturen in der Literatur; Schriftsteller schwätzen immer über das, was sie planen und schaffen.

Wie Stendhal, bevor er an seinen Schreibtisch trat, im Code Napoléon stets erst einige Seiten las, könnte ich mir denken, daß ein moderner Autor erst einen Blick in das Exerzierreglement und in die Felddienstordnung wirft, bevor er schreibt. Der heutige Stil ist leider von allem Soldatischen, Energischen allzuweit entfernt.

Man denke an das große Bismarckwort: „Nicht durch Reden werden die großen Fragen der Zeit entschieden, sondern durch Eisen und Blut."

Und Ihering, auch einer jener heroischen Generation, legte den Wert der Ausgabebücher eines Menschen gegenüber seinen literarischen Tagebüchern fest. Der Ruhm des Willens ist der Ruhm der Tat, der Kraft, welche die Dinge gestaltet. Jener Wille kann sich in den Ziffern eines Wirtschaftsbuches mächtiger bezeugen, als in einem Literaturbuch.

* * *

Maximilian Klinger ist das vornehmste Beispiel eines von „Wissenschaften, Welt und Erfahrung ausgebildeten Geistes, der ganz seinen Pflichten lebt und jede derselben so erfüllt, daß man das Gepräge dieses Geistes an jeder erkennt." Zum Mann macht erst der fest bestimmte Charakter und die wahrhafte Energie. Den „geistigen Stempel der Mannheit" muß man auf der Stirn tragen. Nur wer mit Kraft und Mut aus Macht- und Reichtumsgefühl handelt, geht rasch und kühn vorwärts, er mag zerstören oder aufbauen. Klinger wünschte „wackere, tätige, kräftige, mutige Seelen zu sehen", keine Süßhähne von Poeten. Vollmensch zu sein, bringt keinen Ruhm. Jeder Versemacher hat dagegen schon seinen Titel. Er nennt sich Dichter.

Den Exzentrischen, sagt Klinger, ist in der Welt keine Stelle angewiesen und in der Literatur ist es gegen den Menschenverstand. Aber warum treten so viele unserer jungen Leute mit diesem Zeichen als Schriftsteller auf? Weil sie junge Leute sind und es ihnen noch an allem fehlt, was sie zum Auftreten berechtigen könnte. Übrigens ist es kein Wunder, wenn ein Künstler, der stets umschmeichelt und umjubelt wird, sich von seinem Genie und seiner Zaubermacht berauschen läßt.

Klinger liebte sein Vaterland auch noch als Russe. Seine tief beleidigten nationalen Empfindungen rissen

ihn zu manchen kräftigen Ausbrüchen hin. „Die deutschen Schriftsteller haben nicht mehr Charakter als ihre politische Reichsverfassung. Ihre Machwerke sind am allerwenigsten dem vaterländischen Boden entsprungen.“ Den deutschen guten Sinn, meinte er, diesen derben kräftigen Sohn eines geraden natürlichen Verstandes, eines unverdorbenen Herzens und gesunden Körpers, trifft man wohl noch bei Lebenden an; nur in den meisten Büchern zur Unterhaltung muß man ihn nicht mehr suchen. Hier scheint er ganz außer Gebrauch gekommen zu sein.

Klingers Mutter mußte sich als Waschfrau und Krämerin den Lebensunterhalt verdienen. Sein Vater war ein armer Konstabler. Die engen Verhältnisse drückten und quälten ihn und oft genug war er in Not. Dabei war er eine leidenschaftlich erregte Natur.

Durch seine Jugendbriefe geht ein ungestümes Jauchzen: „Ich laß das alles werden vom wilden Ungefähr und baue in mir fort und reiß' hinauf die Sonne an, Sturz und Gipfel. Ich möchte jeden Augenblick das Menschengeschlecht und alles, was wimmelt und lebt, dem Chaos zu fressen geben und mich nachstürzen.“ In seiner Not klammerte er sich an Goethe an: „Der Mensch müsse etwas haben, wohin er gösse und schütte.“

Die Hoffnung, in Frankfurt als Aktuar angestellt zu werden, ward zu nichte. In Weimar fand er keinen Boden, er verachtete die höfischen Formen und paßte mit seinem Kraftmenschentum auch nicht hinein. Von 1780 an, mit dem Eintritt in russische Dienste, ging es aufwärts. Er begann als Marineleutnant, fand sich am Petersburger Hofe rasch zurecht, und avancierte. Dann heiratete er die Tochter eines Generals und wurde Excellenz. Er durchglühte alles mit dem Feuer der schaffenden Kraft. Im Umgang konnte er einen bis zur Schroffheit gehenden Ernst haben.

Ohne Ermüdung rang er nach geistigen Eroberungen. Er haßte die Liebediener, den Geistespöbel, wie Erich Schmidt sagte, „die Empfindler und Schwindler, mögen sie auch Lavater und Jung heißen, die verzärtelte Sentimentalität haßte er und die neue Schicksalstragödie, die seinen deutschen Landsleuten statt der schmerzlich vermißten Tatkraft nur dumpfen Fatalismus einimpfte". Am meisten liebte er ein gutes fröhliches Gespräch, das den Geist in Flammen setzte.

Mit Goethe in Weimar unterhielt er von Petersburg aus einen ständigen Briefwechsel. Als er 1831 starb, sagte Goethe zum Kanzler Müller: „Das war ein treuer, fester, derber Kerl wie keiner."

Die Summe seines Wirkens stellte Klinger selbst einmal mit folgenden Worten dar: „Ich habe nie eine Rolle gespielt und immer den erworbenen und fest gehaltenen Charakter ohne Furcht dargestellt. Ich habe in einem sehr großen Reiche von der Zeit an gelebt, da ich dem männlichen Alter entgegentrat; viele Geschäfte sind mir aufgetragen worden, die mich mit allen Ständen in Verkehr setzten. Ich war Zeitgenosse Friedrichs II., die französische Revolution ist vor meinem Geist vorübergegangen, ich lebe unter Alexander I." Naturgemäß war schon die Gegenwart für Klinger Geschichte.

Man kann über die literarischen Werke Klingers verschiedener Meinung sein. Jedenfalls hat er besser daran getan, ein russischer Großwürdenträger und General zu werden, wie ein deutscher Klassiker. Es ist auch nicht schade darum, daß er den Deutschen nur durch die literarischen Explosionen seiner Jugend angehört.

Als Mann war er dem Olympier von Weimar so überlegen, wie der weiße Zar irgend einem Serenissimus von zwölf Quadratmeilen in Thüringen.

XI.

Herzog Goethe

Kaum hat die Liebe in einem andern Dichterleben eine so bedeutende Rolle gespielt, wie in dem Goethes. Jede Dichtung ist bei Goethe das Denkmal auf einer toten Liebe, wenn es sich nicht gar erhebt über eine tote Lebensstrecke. Zu seinem „Sichausleben" gehörten vor allem die Liebeleien; mit seiner Existenz wurzelte er nicht in diesen Liebesaffairen — mit den hohen Lebenszielen, die ihm vorschwebten, hatten sie nichts zu schaffen. Er wußte seine Liebschaften im rechten Augenblick immer wieder zu zerbrechen. Es ging stets, wie er im Fall Schönkopf an Behrisch schrieb (neunzehn Jahre alt): „Es war Arbeit, aber nun sitz ich wie Herkules, der alles getan hat, und betrachte die glorreiche Beute umher." In seinen ersten Liebschaften war Goethe immer ein weichlicher Weiberheld à la Fernando.

Während der Lottezeit träumte er einmal von einem königlichen Wesen, in einer Rezension von 1772 phantasiert er zunächst von sich und fährt dann fort: „Laß ihn ein Mädchen finden, seiner wert! Wenn ihn heiligere Gefühle aus dem Geschwirre der Gesellschaft in die Einsamkeit leiten, laß ihn auf seiner Wallfahrt ein Mädchen entdecken, dessen Seele ganz Güte, zugleich mit einer Gestalt ganz Anmut, sich in stillem Familienkreise häuslich tätiger Liebe glücklich entfaltet hat; die — Liebling, Freundin, Beistand ihrer Mutter — die zweite Mutter ihres Hauses ist; deren stets liebwirkende Seele jedes Herz unwiderstehlich an sich

reißt." Aber die Lieder, die er von ihren Lippen gelesen hätte, wären auch nur „bunte Seifenblasenideale" gewesen. Davon, daß man für sein Weib Mann und Vater und Herr der Realität zu sein hat, davon ist keine Rede.

Mit Lili Schönemann aber trat der große Liebesernst an Goethe heran. Es war etwa die fünfte oder sechste Geliebte, von der man weiß. Lili war das reichste, vornehmste und schönste Mädchen von ganz Frankfurt.

Nur langsam legte Lili ihre Hand in die seinige.

In den Anfängen der Neigung noch war es ein Liebesspiel, gemischt aus Lockung, Gleichgültigkeit und Kälte. Wer möchte das dem Mädchen übelnehmen? Aber das Verhältnis wurde ernst und ernster. Das leichte graziöse Spiel vertauschte sie mit einer würdigen Sicherheit und endlich betrachtete sie sich im innersten Herzen als seine Braut. Sie wäre die einzige ebenbürtige Genossin seines Lebens gewesen.

Und Goethe selbst glaubte, daß diesmal sein unstätes Herz einen Ruhepunkt gefunden habe. „Es sieht aus, als wenn die Zwirnsfädchen, an denen mein Schicksal hängt, und die ich schon so lange in rotierender Oscillation auf- und zutrille, sich endlich knüpfen wollten" (an Herder 1775).

Der starke Vermögensunterschied spielte für die Schönemanns keine Rolle, sie wünschten nicht einmal eine reichere Partie für Lili. Seine literarischen Qualitäten fielen dabei nicht ins Gewicht. Überhaupt geben die Erwägungen der Familie Schönemann über die „Berühmtheit" des jungen Goethe zu denken. Da rühmt man ihm eine „so gewaltige Genialität" nach, — gesetzt den Fall, sie wäre Goethe schon damals beglaubigt gewesen, was ist denn seine ganze Genialität, der ganze junge Ruhm, der seine Stirn umschmeichelt, gegen die siebzehn Lenze dieses pracht-

vollen Mädchens? Man meint, sie hätte in Goethe den Dichter geliebt; aber sie liebte zuerst den herrlichen Menschen, dann den jungen angesehenen Patrizier, den Enkel des Bürgermeisters, und dann erst den Poeten. Und damit hatte sie ganz recht.

Die besten, schönsten und tapfersten Mädchen gewinnt man nicht mit Liebesgedichten. Da kommen ganz andere Qualitäten als die bloß poetischen in Betracht. In der echten Liebesauslese spielt der Reim die geringste Rolle. Gefühlstiefe muß da sein. Die Reimerei ist nur ein Nebenbei. Den Menschen Goethe liebte Lili, nicht den Berufslyriker.

Freilich, für den alten Rat war Lili die Staatsdame. Was für ein tapferes Gemüt sie aber hatte, geht daraus hervor, daß sie lieber mit ihm nach Amerika gehen wollte, als sich von ihm trennen lassen. Goethe sagt selbst, daß in ihr eine Kraft gelegen hätte, die alles überwältigt hätte. Leider fehlte es ihm an der Neigung, von dieser Kraft Gebrauch zu machen.

Während der Schweizerreise im Jahre 1775 kommt Goethe in das Kloster Einsiedeln; in der Schatzkammer des Klosters fiel ihm eine kleine Zackenkrone von kunstreichster Arbeit auf. Er erbat sich die Erlaubnis, das Krönchen hervorzunehmen; und während er es in die Höhe hielt, kam ihm mit visionärer Bestimmtheit der Gedanke, er müßte es Lili auf die hellen, glänzenden Locken drücken, sie vor den Spiegel führen und sehen, wie sie sich freute über sich selbst und über das Glück, das sie verbreitete.

Ist das nicht ein großartiges Symbol für die Zukunft, der Goethe mit Lili hätte entgegengehen können? Glorreiche Perspektiven glühten vor ihm auf, wenn er ihr treu blieb. Diese Bankiersfamilie hätte ihm das mächtigste materielle Fundament gegeben, die große diplomatische Carriere stand ihm offen und er wäre bei der andauernd konservativen Zeit der unabhängigste

Mensch gewesen, mit einer fürstlichen Frau an der Seite, die seine Familie in eine Hofhaltung verwandelt hätte.

Die Krone von Einsiedeln läßt an Napoleon denken, der seine Gemahlin in Notredame eigenhändig krönte. Dieser Mann erreichte es. Im Dom von Frankfurt hat Goethe als Junge einen Kaiser krönen sehen — es wäre ein Traum, goldener denn alles, was Menschenseelen bisher ahnten, wenn Goethe in seinem heimatlichen Dom die Herzogin-Gemahlin Lili mit dem Kronreif geschmückt hätte.

Hätte Goethe Lili geheiratet, so wäre es nicht unmöglich gewesen, daß er Herzog von Frankfurt ward. Napoleon und die große Revolution hätten ihn auf den Thron gehoben. Eine Dynastie Goethe am Rhein war keine Unmöglichkeit. Dieser Traum ist zu schön, um nicht einmal geträumt zu werden. Das Haus Schönemann war von Repräsentation, ja von Luxus erfüllt; der „grand Ton, air und Prunk", die darin herrschten, waren nur für Weltleute, nicht für Theologen und Kleinbürger. Um Lilis Willen unterwarf sich der junge Bär auch der Konvention. Der schöne junge Doktor mit den feurigen Augen war der Löwe der Gesellschaft.

Es war im Fall Lili wesentlich, daß Goethe keine Liebeständelei anspinnen konnte, wie in Leipzig oder Sesenheim, sondern daß er nicht anders, denn als ehrlicher Bewerber kommen konnte.

Wie dem auch sei, Goethe hätte eine großartige Frau an Lili finden können, kluges Verständnis, tiefe Teilnahme an seinen Bestrebungen, die kultivierteste und auserlesenste Mitarbeiter- und Zuhörerschaft.

Bald aber kommt die alte Unzuverlässigkeit wieder zum Durchbruch. Es ist ja so süß, sagt dieses poetische Halunkentum, und es ist eine so sehr angenehme Sache, „wenn sich eine neue Leidenschaft in uns zu regen anfängt, ehe die alte noch ganz verklungen ist".

Die neue Leidenschaft war Weimar.

An diesem „wundersamen“ Punkt wußte Goethe, wie einem Bräutigam zu Mute ist. Aber kaum ist er bei Lili, fühlt er sich schon wieder von der „unsichtbaren Geißel der Eumeniden“ weggepeitscht. Kaum ist er verlobt, schreit er schon auf: „Ich muß fort in die freie Welt!“

Aber man vergesse nicht, daß Weimar ihm schon im Kopf steckte, daß er schon ein Jahr vorher Karl August kennen gelernt hat. Die Hoffnung auf Weimar zerstörte den Bund mit Lili. Um dieser Chimäre willen brach er die Liebe entzwei.

Nun hätte er ja Lili mit nach Weimar nehmen können! Aber es hat etwas Albernes, sich Lili, die Prinzessin, als Frau Minister zu denken: man stelle sich einmal eine Frau Landrichter in einer sächsischen Provinzialstadt in ihrem Kaffeekränzchen vor, so hat man das Bild, das Lili in Weimar geboten hätte. Eine Lili begnügte sich nirgends mit dem zweiten Platze.

Es dauerte also nicht lange, so „paßt er wieder auf neue Gelegenheit, abzudrücken“. Lavater soll Lili trösten: „Mach ihr etwas in Versen.“

Als Goethe Lili im Stich ließ, da gingen wirklich „die Sonnenpferde der Zeit mit seines Schicksals leichtem Wagen durch“ — aber in einem andern Sinn, als er es meinte.

Goethe hat Lili nur verlassen, weil ihm Weimar winkte; er opferte sie seinen Hoffnungen auf höfische Carriere; in dem Residenznest hätte er nichts mit ihr anfangen können und ein verheirateter Mentor war unmöglich. Die Literarhistoriker huldigen hier allzugern dem Prinzip der Vertuschung und Beschönigung. Gewiß, man kann nicht die ganze Moral über einen Leisten schlagen; und es gibt Ausnahmestellungen, in denen der persönliche Faktor schwerer ins Gewicht fallen mag; aber bei der modernen Heldenverehrung

sind hundert Federn bereit, jeden Fehltritt eines Künstlers zu präkonisieren. Es wäre zu wünschen, daß sich die Literaturschreiber mehr auf den Tatsachenstandpunkt stellen möchten und der Inkonsequenz des Verhaltens ihres Helden mit gewissen ethischen Prinzipien schärfer ins Auge sähen.

Wenn das Märchen von der neuen Melusine typisch ist für den Ausgang aller Liebschaften Goethes, so war Lili die einzige, an der es scheiterte. Sie wäre sein kongeniales Weib geworden, aber — sie war keine Melusine. Sie war stolz genug, dem Flausenkopf und „Fastnachts-Goethe" sehr geschwind den Laufpaß zu geben. Und er fühlte es auch in einer Ahnung von Sklavenschaft, daß er sie nicht beherrschte mit seiner Liebe.

Hier mißlang es Goethe, den verlassenen Liebhaber zu spielen, wie er es sonst liebte, gleichviel, ob es sich so verhielt oder nicht. Das war der Fall bei Käthchen Schönkopf. Über die Treue, die ihm Friederike bewahrte, war er höchst gerührt. Daß aber Lili ihm keine Träne nachweinte, sondern höchst gleichmütig laufen ließ, das grimmte ihn und er berichtete zunächst über dieses Erlebnis recht kühl. Es war das einzige Mädchen, das er nicht bezwungen hatte. Das quälte ihn bis in sein höchstes Alter.

Übrigens glaube man nicht, daß sich Lili die Treulosigkeit des jungen Versemachers sehr zu Herzen genommen hätte; die Gemütsbewegungen, die ihre Gesundheit erschütterten, rührten von Verlobungsplänen her, die unmittelbar folgten und fehlschlugen. Nach mannigfachen schweren Prüfungen verheiratete sie sich mit dem Bankier Bernhard von Türckheim, dem Maire von Straßburg, dem Herrn von Elsaß. Bei einem Besuch, den er ihr 1779 machte, traf Goethe sie an, wie sie mit ihrem siebenwöchentlichen Töchterchen spielte. Goethe nahm damals tiefe Erinnerungen mit.

Graf Türckheim hat „Lilis Bild“ nach Familientraditionen und hinterlassenen Briefen zu rekonstruieren gesucht. Er wollte Lili von dem Vorwurf der Koketterie und Wankelmütigkeit, der auf ihr lastete, befreien. Das gelang ihm freilich glänzend, aber das Gesamtbild ist ihm nicht recht geglückt.

Mit ihrem späteren Leben hat die tapfere Frau das böse und verächtliche Wort von Hermann Grimm von dem „kleinen Mädchen mit seinen paar Künsten“ gründlich widerlegt. Denn in den Revolutionswirren bewährte sie ihre ganze Heldenhaftigkeit; sie erinnerte überhaupt mit ihrer realistischen Energie an die Frau Rat. Goethe dagegen flüchtete vor den Zuständen unter die Dresdener Kunstwerke.

Den medisanten Mitteilungen der Gräfin Egloffstein aus Erlangen kann kein Glaube beigemessen werden. Die Markgräfin von Ansbach-Bayreuth machte ihr die Honneurs und Goethe war für sie nur eine Erinnerung, nichts weiter. Höchstens dachte sie an Goethe, wenn sie ihre Söhne vor den Gefahren der Phantasie und der Leidenschaftlichkeit warnte.

Sie war eben doch eine „Vollkreatur“ und als Goethe das Bewußtsein ihres Wertes aufgedämmert war, träumte er ihr nach bis an seinen Tod.

Zu Soret sagte er 1830: „Sie war in der Tat die erste, die ich tief und wahrhaft liebte. Auch kann ich sagen, daß sie die letzte gewesen; denn alle kleinen Neigungen, die mich in der Folge meines Lebens berührten, waren, mit jener ersten verglichen, nur leicht und oberflächlich.“

Und im gleichen Jahr, vielleicht zur selben Zeit, sprach er noch zu Eckermann: „Lili sei die erste und letzte gewesen, die er tief und wahrhaft geliebt habe; er sei seinem eigentlichen Glücke nie so nahe gewesen, als in der Zeit jener Liebe zu Lili; sein ganzes Leben habe dadurch eine andere Richtung bekommen, sein

Stil sogar, und daß er in Weimar sei, habe er im Grunde ihr zu danken."

* * *

Die Bevölkerung von Frankfurt steckte in einer starren, ständigen Gliederung. Unten befand sich die breite Masse mit den geringsten Rechten; darüber das Handwerk, dann die Doktoren und Kaufleute, die oberste Schicht aber wurde von den Patriziern, dem Stadtadel, gebildet. Diese Schichten waren unter sich noch mannigfach zerspalten, selbst der Adel sonderte sich in zwei Parteien, in die vom Haus Frauenstein und in die vom Haus Limpurg.

Patriziat und Bürgerschaft waren scharf und streng voneinander geschieden. Der bürgerliche Mittelstand zeichnete sich immerhin noch durch Bildung, Tüchtigkeit und Intelligenz aus. Das Patriziat war korrumpiert, unter den Vornehmen herrschte ein frivoler halbfranzösischer Ton.

Goethes Großvater Textor war lebenslänglicher Schultheiß der Reichsstadt; sein Onkel war Ratsherr, sein Vater seit 1742 kaiserlicher Rat. Als solcher war er den höchsten Würdenträgern der Stadt gleichgestellt, Goethe behauptet sogar, er sei nur deshalb Schwiegersohn des Schultheißen geworden, um dadurch, gemäß der Verfassung der Stadt, gar nicht in den Rat gewählt werden zu können. Jedenfalls hätte sein stolzer Vater höchstens ein städtisches Ehrenamt übernommen, aber sich niemals einer Wahl unterzogen.

Goethe gehörte in dieser Stadtrepublik dem Kreis der Regierenden an, seine Familie verlieh ihm die Rechte, Privilegien und Annehmlichkeiten, die in einer Monarchie Prinzen zu teil werden. Das rangweise Aufsteigen ist in seiner Genealogie deutlich sichtbar. Sein Urgroßvater war Hufschmied, sein Großvater Schneider, dann Hotelier, sein Vater kaiserlicher

Rat, und er selbst wurde Ministerpräsident. Mit seinen Geliebten stand es ebenso: von der Kellnerin bis zur Gräfin und Herzogin.

Seine Anteilnahme an den bürgermeisterlichen Audienzen verschaffte ihm früh einen historischen Blick; Messen und Krönungsfeierlichkeiten traten zu diesem Anschauungsunterricht hinzu. In solchen Zeiten trug ja Frankfurt ein internationales Gepräge. Der Enkel des Stadtschultheißen hatte bei allen offiziellen Gelegenheiten Zutritt.

Neben diesem morschen und kleinen Stadtgerümpel erhob sich mächtig und ehern das Staatsgefüge Preußens. Die Textors hielten als alteingesessene Patrizierfamilie zu Österreich; Rat Goethe aber, der Vertreter der neu heraufgekommenen Familie, war „gut Fritzisch"; abgestoßen von der k. k. österreichischen Schlappheit, und Goethe selbst gab sich willig dem Zauber der überragenden Persönlichkeit Friedrichs II. hin und war „Fritzisch", aber nicht preußisch, denn „was ging uns Preußen an". Wie er in der gotischen Baukunst Erwins von Steinbach deutsche Baukunst sah, sah er in Friedrich dem Großen einen deutschen Helden.

Die Empfehlungsschreiben, die man Goethe nach Leipzig mitgab, verschafften ihm wohl Zutritt bei bevorzugten Familien, aber die Devotion, mit der man ihn in Frankfurt behandelt hatte, verschwand und man respektierte in ihm auch nicht mehr das Wunderkind. Kein Wunder, daß er sich seine eigene Gesellschaft suchte und sich in eine Gastwirtstochter verliebte, statt in Mlle. Breitkopf. Bei aller Liebe zu Käthchen Schönkopf übersah er dennoch die Unterschiede nicht: „Ich liebe ein Mädchen ohne Stand und ohne Vermögen", schrieb er an einen Jugendfreund und Patriziersproß in Frankfurt. Aber „ich brauche keine Geschenke, sie zu erhalten!" Den daheimgebliebenen Frankfurtern will

er von Leipzig aus imponieren, er habe den „Ton eines siegenden jungen Herrn". So nennt ihn Herder später einen „übermütigen Lord".

Sein Vater bestimmte ihn für die Laufbahn des Juristen und Staatsmanns. In der Tat galt der Traum des Sechzehnjährigen einer akademischen Lehrstelle; die Gelehrten in seiner Umgebung waren ohne Zweifel sehr geehrt. Straßburger Professoren wollten ihn für den Katheder gewinnen und machten ihm Hoffnungen auf den höheren französischen Staatsdienst. Goethe aber lehnte ab und ließ sich in Frankfurt als Advokat nieder.

Man sollte einmal untersuchen, was für Übereinstimmungen zwischen der Dissertation Goethes und den Jugendschriften Napoleons vorhanden sind. Die Grundlage, der Contrat social, ist ihnen zum mindesten gemeinsam.

Die Goethes wollten schon immer hoch hinaus. Mit 11 Jahren hatte sich seine Mutter in den romantischen Kaiser Karl VII. verliebt. Während der kleine Goethe die Josephkapitel in der biblischen Geschichte las, träumte er „von glänzender Zukunft, und erdichtete sich zu deren Bestätigung wohl gar einen fürstlichen Ursprung".

In dem bevorzugten Enkel des Stadtschultheißen mußte sich das Selbstbewußtsein sehr früh regen: alle Kameraden ordneten sich ihm unter. „Wir waren immer seine Lakaien," sagte später sein Jugendfreund Max Moors. „Ich bin sehr an das Befehlen gewöhnt," schreibt er selber im Alter von 17 Jahren an Buri (1764). Diesem Stolz paarte sich aber eine frühe Einsicht: „Doch wo ich nichts zu sagen habe, da kann ich es bleiben lassen. Ich will mich aber gerne unter ein Regiment begeben, wenn es so geführt wird, wie man es von ihren Einsichten erwarten kann." In einem späteren Briefe an Buri aus demselben Jahre

nennt er die jungen Patriziersprößlinge und Adelspüppchen Dumm- und Rindsköpfe.

Das Hofleben war dem Reichsstädter verhaßt. Aber schon 1773 denkt er milder. „Der Umgang mit Großen," schrieb er an Kestner, „ist immer dem vorteilhaft, der ihrer mit Maß zu brauchen weiß."

Schläfrig glitt das bürgerliche Leben Frankfurts hin. Die starren Verhältnisse wirkten wie unzerreißbare Ketten. Die jungen Stürmer und Dränger waren ausnahmslos Individualisten; auf allen Seiten in Pflicht und Satzungen eingeschmiedet, wollten sie sich wenigstens im Reich des Geistes frei entfalten. Es war ganz natürlich, daß man sich in die Souveränität des Genies hineinschwelgte. Die von der Gesellschaft gehemmte Aktion warf sich auf die Literatur, Orkane von Handlung wälzten sich über das Drama. Wer sein Aktionsbedürfnis in der Wirklichkeit nicht betätigen kann, der dichtet. Wem die Machtmittel fehlen, die Zustände nach seinem Willen zu ändern, der bringt die Phantasien, die er von ihnen hat, in „Literatur".

Die Konstitution der Gesellschaft und des engen bürgerlichen Lebens drückte schwer auf Goethe. Die soziale Verfassung hielt diesen unbändigen Menschen umklammert. Gewiß, das öffentliche Leben war unbedeutend. Aber ein Titane war Goethe auch nur in seiner Phantasie. Mit um so mehr Kraft hätte er die Verfassung durchbrechen müssen, um sie zu beherrschen. Das tat er ja auch, aber mit Gedichten, Dramen und Romanen. Man nenne doch niemand einen „König der Künste", bevor er nicht ein Überwinder der Realität gewesen. Wem die Mauern zu hoch sind, der fliegt mit Versen darüber. Aus ihren Schwächen bauen die Dichter sich ihre Triumphe zusammen. 1772: „Frankfurt bleibt das Nest, spelunca, ein leidig Loch." Er hätte die Stadt zu seiner Residenz erheben können. Ein Herzogsschloß hätte dieses Loch rasch zur Heimat gemacht.

Die typischen Linien von Frankfurt blieben Goethe verborgen; in die Organisation dieses Gemeinwesens drang er nicht hinein. Die eigentliche wirtschaftspolitische Bedeutung der Stadt entging ihm. Dem Geschäftssinn der Handelsstadt stand er widerwillig gegenüber. Die spätere 'gute Freundschaft mit dem Bankherrn Willemer kann nicht als Beweis dafür gelten, daß er etwas davon verstanden hätte.

Mit keinem Ring und keiner Kette läßt Goethe sich fesseln, wenn er an seine Größe denkt. Ach, wenn er dann nur auch den Weg seiner Größe gegangen wäre. Das Ideal, das ihm vorschwebte, blieb unerfüllt. „Wie schrecklich ward mir zu Mute, als ich von Heirat reden hörte." Seine Liebeleien sind aber gerechtfertigt, nachdem sie literarhistorisch begutachtet sind.

Der junge Goethe träumte den Traum seiner Größe, wie noch kein Mensch vor ihm ihn geträumt hatte. Das Bibelorakel, das seinen Einzug in Straßburg verklärte, hängt über seinem ganzen Leben: „Mache den Raum deiner Hütten weit und breite aus die Teppiche deiner Wohnung, spare seiner nicht. Dehne deine Seile lang und stecke deine Nägel fest. Denn du wirst ausbrechen zur Rechten und zur Linken."

Die Schwächen, die er an sich fand, bekämpfte er mit aller Energie und in strenger Selbsterziehung. Jung-Stilling, der fremd in seine Straßburger Tafelrunde kam, bemerkte sogleich, daß Goethe „die Regierung am Tisch hatte, ohne daß er sie suchte". Goethe fühlte es schon in Straßburg, daß er Herder über den Kopf wachsen würde. So stark es ihn auch zu Herder hinzog; die Gestaltung der poetischen Stoffe, die er in der Seele trug, hielt er ganz geheim.

„Mein nisus vorwärts ist so stark," schrieb er 1771, „daß ich selten mich zwingen kann, Atem zu holen." Und 1772: „Das Diarium meiner Umstände ist für

den geschwindesten Schreiber unmöglich zu führen." Wie groß waren diese Worte, wären sie vom aktiven Leben diktiert worden und nicht vom papiernen.

Noch nach der Bekanntschaft mit dem Weimarischen Prinzen schreibt Goethe an Kestner: „Was wird aus mir werden? O, ihr gemachten Leute, wieviel besser seid ihr dran . . ." Vor diesem „sehr merkwürdigen Menschen", wie ihn Kestner nennt, lag ein glorreiches Leben. Aber es dauerte nicht lange und er bog ab.

Mochte Weimar auch ein Landstädtchen sein, es war doch eine Residenz. Goethe suchte den Hof. Gerade dem höfischen Zwang entgegen zog ihn der ungebundene Karl August zu sich. Zunächst gefiel es Goethe, mitzutoben, bald aber wurde er im Hofleben heimisch. Es dauerte nicht lange, so war der Weimarer Naturalismus nicht mehr echt, Goethe spielte nur noch mit, bis es Karl August selber überdrüssig wurde. Er war durchaus kein Directeur des Plaisirs des Weimarer Parketts. Den Mittelpunkt seines Lebens von 1776—1786 bildete sein politischer Beruf, dem er sich mit ganzer Kraft hingab.

Goethe besaß alle Qualitäten, die zum praktischen Handeln befähigen, eine bedeutende Kenntnis des öffentlichen Rechts und der tatsächlichen Zustände, wie sie die Tätigkeit des Politikers erfordert. „Ein Genie ohne seinesgleichen, das in allem excelliert, was es anfängt," sagte Lavater von ihm (1774). Mit einem offenen Blick für die realen Faktoren des staatlichen Lebens verband er eine tiefe Abneigung gegen die besonders in Frankreich gepflegten Konstruktionen und Staatsdoktrinen. Die tiefe Bedeutung der patriotischen Phantasien Mösers wußte er sogleich zu würdigen; bei der ersten Begegnung mit Karl August machte es einen vorzüglichen Eindruck, als er sich über die niedersächsischen Zustände, von denen Möser hauptsächlich schrieb, orientiert zeigte und von hier auf die obersächsischen und

weimarschen sogleich die trefflichsten Nutzanwendungen zu machen wußte. Goethe, der schon in der Verwaltung seines Privatvermögens außerordentliche Gaben bewies, mußte als Erzieher des Herzogs die „Ökonomie" mächtig fördern.

Es war Goethes Ziel, auch an die Geschäfte zu kommen, und mit zu regieren, nachdem er schon mitspielen durfte. Die advokatorische Praxis in Frankfurt war ihm eine Lumperei. Dieses Arbeitsfeld war ihm zu klein. „Wär's auch nur auf ein paar Jahre, schrieb er, ist doch immer besser, als das untätige Leben zu Hause, wo ich mit der größten Lust nichts tun kann. Hier habe ich doch ein paar Herzogtümer vor mir." Darauf also kam es an. Und sie waren 34 Quadratmeilen groß. Auch der emphatische Lavater meinte: „Goethe wäre ein herrliches handelndes Wesen bei einem Fürsten. Dahin gehört er. Er könnte König sein." Das Wort hätte sich noch ganz anders erfüllen können.

Er wurde die Seele der Regierung. Er nennt sich gelegentlich den Zweiten im Königreich, Seckendorff nennt ihn spöttisch den successeur des Herzogs. Wieland aber schrieb: „Goethe lebt und regiert und wütet und gibt Regen und Sonnenschein und macht uns glücklich, er macht was er will."

Die Widerstände spornen ihn auf: 1776 schrieb er: „Da ich jetzt in einer Lage bin, da ich mich immer von Tag zu Tag aufzubieten habe, tausend Großen und Kleinen, Liebe und Haß, Hundsfötterei und Kunst, meinen Kopf und Brust entgegensetzen muß, so ist mir's wohl." Und im gleichen Jahr: „Ich war unleidlich, da mich nichts plagte, ich bin geborgen, da ich geplagt werde." Und noch 1779 notierte er sich: „Elender ist nichts, als der behagliche Mensch ohne Arbeit" — die aktive Natur bescherte ihm da noch reiches Glück. Und noch 1781 bricht er bei der Erinnerung an Frankfurt aus: „Das Unverhältnis des

engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit meines Wesens hätten mich rasend gemacht."

An Lavater berichtete er 1780: „Diese Pflicht wird mir täglich teurer und darin wünscht' ich's den größten Menschen gleich zu tun und in nichts Größerem. Diese Begierde, die Pyramide meines Daseins, deren Basis mir angegeben und gegründet ist, so hoch als möglich in die Luft zu spitzen, überwiegt alles andere und läßt kaum augenblickliches Vergessen zu. Ich darf mich nicht säumen, ich bin schon weit in Jahren vor, und vielleicht bricht mich das Schicksal in der Mitte und der babylonische Turm bleibt stumpf, unvollendet. Wenigstens soll man sagen, er war kühn entworfen, und, wenn ich lebe, sollen, will's Gott, die Kräfte bis hinaufreichen."

Über sein rasches Avancement in der adeligen Gesellschaftssphäre war Goethe sehr glücklich. Und er beherrschte Weimar in der Tat. Der verstimmte Herder schrieb 1782 an Hamann: „Er ist also jetzt Wirklich geheimer Rat, Kammerpräsident, Präsident des Kriegscollegii, Aufseher des Bauwesens bis zum Wegbau hinunter, dabei auch Directeur des plaisirs, Hofpoet, Verfasser von schönen Festivitäten, Hofopern, Ballets, Redoutenaufzügen, Inskriptionen, Kunstwerke u. s. w., Direktor der Zeichenakademie, in der er den Winter über Vorlesungen über die Osteologie gehalten, selbst überall der erste Akteur, Tänzer, kurz das Faktotum der Weimarischen, und so Gott will, bald der major domus sämtlicher Ernstinischer Häuser, bei denen er zur Anbetung umherzieht. Er ist baronisiert und macht ein adlig Haus . . ." Auch bei einer andern Gelegenheit entlud sich der Mißmut Herders in der Bezeichnung „das weimarische Faktotum", (1782) und 1784 nannte Knebel Goethe „das Rückgrat der Dinge". Und derselbe Herder mußte doch von Goethe sagen, daß er in jedem Schritte seines Lebens ein Mann war.

1779 wurde er zum Geheimrat und Minister ernannt. Als solcher übernahm er die Direktion der Kriegs- und der Wegebaukommission. 1782 erhielt er das Präsidium der Kammer, womit die Leitung des gesamten Finanzwesens samt der Verwaltung der Domänen und Forsten verknüpft war. Er reduzierte die Weimarer Soldaten sogleich auf die Hälfte und sperrte sogar einmal dem Herzog die Zahlungen.

Und als der weimarsche Kahn auch auf den Ozean der auswärtigen Politik getrieben wurde, jubelte Goethe: „Gott sei Dank, ich hab' schönen Mut und freies Leben." Gegenüber der „elenden Konstitution" des Reichs hatte Goethe eine Vereinigung der mitteldeutschen Staaten im Auge; dabei sollte Karl August auf Kosten Koburgs und Meiningens zunächst ein „Thüringen" unter seiner Herrschaft erlangen. Da schnappte ihm Friedrich II. die Idee des Fürstenbundes weg. Von Weimar aus hätte Goethe mindestens politischer Führer von Mitteldeutschland werden können. Und dabei beklagte sich Wieland noch, dass er wenigstens für seine Regierungsjahre als Dichter für die Welt verloren war.

Das war das letzte Mal, dass Goethe sein politisches Denken bewährte. Auch in dieser machtvollen Epoche Goethes fehlt es nicht an Rückfällen. Vor allem lag ihm Merk stets in den Ohren, er schimpfte über das Weimarer „Dreckwesen" und faselte von „Amtsgalere". „Heiliges Schicksal", schreibt er 1777, „du hast mir mein Haus gebaut und ausstaffiert über mein Bitten, ich war vergnügt in meiner Armut unter meinem halbfaulen Dache; ich bat dich, mir's zu lassen, aber du hast mir Dach und Beschränktheit vom Haupte gezogen, wie eine Nachtmütze." Dazwischen vertrödelt er auch recht viele Tage; und nicht selten fällt ihn die Poesie an. Eine Tagebuchstelle von 1779 sagt: „Wie des Tuns, auch des zweckmäßigen Denkens und Dichtens so wenig, wie in zeitverderbender Empfindung

und Schatten der Leidenschaft gar viele Tage vertan." Aber im ganzen bleibt er noch auf seiner Bahn und gerade die dicksten Häute Weimarscher Nilpferde durchbricht er am liebsten.

Aber der Umschlag kündigte sich schon dadurch an, dass er seine seelische Persönlichkeit von den Staatsgeschäften zurückzog. „Mein inneres Leben geht unverrückt seinen Gang." Als er 1778 einmal am Berliner Königshof weilte, machte sich der Romantiker in ihm Luft: „Je grösser die Welt, desto garstiger wird die Farce, und ich schwöre, keine Zoten und Eselei der Hanswurstiaden ist so ekelhaft, als das Wesen der Grossen, Mittleren und Kleinen durcheinander."

Die Resignation begann schon 1782, als er an Lavater schrieb: „Von mir habe ich dir nichts zu sagen, als dass ich mich meinem Beruf aufopfere, in dem ich nichts suche, als wenn es das Ziel meiner Begriffe wäre." Der Literat kommt wieder: „Heute früh habe ich das Kapitel im Wilhelm geendigt. Es machte mir eine gute Stunde. Eigentlich bin ich zum Schriftsteller geboren" (1782). Auch die wissenschaftliche Tätigkeit hebt neu an: „Wie wohler wäre mir's, wenn ich von dem Streit der politischen Elemente abgesondert den Wissenschaften und Künsten, wozu ich geboren bin, meinen Geist zuwenden könnte." „Ich bin recht zu einem Privatmenschen geschaffen und begreife nicht, wie mich das Schicksal in eine Staatsverwaltung und eine fürstliche Familie hat einflicken mögen." Das Amt wird ihm 1785 zum Rad des Ixion: „Wer sich mit der Administration abgibt, ohne regierender Herr zu sein, der muss entweder ein Philister oder ein Schelm oder ein Narr sein." Also wollte er eigentlich regierender Herr sein. Nur als solcher hatte er Geschmack am Regieren.

„Herrschaft gewinn ich, Eigentum —
Die Tat ist alles, nichts der Ruhm!"

Es dauerte nicht lange und es war umgekehrt.

Für das Wort Herrschen hat er später nur eine sanfte und negative Definition: er nennt es „auf eigne Weise ungehindert tätig sein". Und was lässt er dagegen Margarete von Parma sagen? Wer zu herrschen gewohnt ist, steigt vom Throne wie ins Grab.

Er fühlte sich dem aber bald überlegen. Denn schon vor der italienischen Reise macht er einen scharfen Unterschied zwischen seiner ministeriellen und dichterischen Tätigkeit, indem ihm die erstere immer mehr an Wert verliert. Nicht die Last der Geschäfte war's, die Goethe nach Italien trieb, sondern der Wahn, sich immer mehr daran zu verschwenden. Zwischen dem Sehnen nach der wirklichen Herrschaft dämmert ihm, dass ihn die Macht des Wortes, da er ja als Dichter schon anerkannt war, noch viel weiter in die Ewigkeit tragen könnte, denn als Ministerpräsidenten.

Sobald er Karlsbad verlassen hatte, fühlte er sich nicht mehr als regierender Herr. In Venedig hebt er hervor, daß es Monument eines Volks, nicht eines Befehlenden sei. Er gewann sogar wieder Genuß an Altertümern und Geschichte. Der Staatsminister war ausgelöscht, Rom gab dem Dichter und Künstler die Weihe.

Als Montaigne den Hof Heinrichs IV. verlassen hatte, „ennuyé de l'esclavage de la cour, du parlement et des charges publiques", wurde er — Montaigne. Als Goethe die Regierung niederlegte, wurde er — Theaterdirektor. Montaigne schrieb an Henri IV: „Je n'ay jamais receu, bien quel conque de la libéralité des rois, non plus que demandé ni mérité . . . je suis, Sire, aussi riche que je me souhais." Goethe konnte die Atmosphäre des Hofes nicht mehr entbehren, auch nachdem er kein Konseil mehr besuchte. Er mußte sich in Fürstengunst sonnen, um glücklich zu sein. Den Ministersessel verließ er, nicht den Hof, Mittelpunkt wollte er trotz alledem sein. Ach, auch Goethe wollte immer auf einem

Platz stehen, auf den die Radien der Weltgeschichte gerichtet sind. 1790 beklagte er sich bitter: „Niemals frug ein Kaiser nach mir, es hat sich kein König um mich bekümmert."

„Der Minister Goethe ist tot, es lebe der Dichter" — wie anders, wenn es nun umgekehrt gewesen wäre. Aber nun brach das Schauspielerische durch. In Gesellschaften hatte er ohnedies immer eine Rolle gespielt, wie in seinen eignen Stücken, wenn sie aufgeführt wurden, immer jene, in der er sich kopiert hatte.

Saul, der Sohn Kis, ging aus, seines Vaters Eselinnen zu suchen und fand ein Königreich. Goethe ging aus, ein Königreich zu suchen und fand ein Theater. Das Theater war sein Haus; er dünkte sich mächtiger als Napoleon, wenn er einen Schauspieler anherrschte; wie jener über Territorien und Armeen, so befehligte Goethe Komödianten.

Man muß schon Dichter sein, um das Streben nach der Tat als falsch zu bezeichnen. Mit um so größerer Berechtigung kann man dann seine Schwächen und Miserabilitäten glorifizieren. Die Sehnsucht nach der praktischen Tat eine falsche Begierde zu nennen, das ist eine fürchterliche Umwertung. Freilich, was der Mensch gewinnt, gewinnt auch der Dichter. Aber der Mensch hätte noch mehr gewinnen können, wenn es ihm nicht im Blut gelegen hätte, das Erlebte zu verdichten. Über das Problem, ob nicht der Mensch verliert, indem er dichtet, kommt man nicht hinweg. Dies Leben wäre im napoleonischen Stil eine Prachtleistung geworden, anstatt in Phantomen zu versteinern.

Als er das Adelsdiplom erhielt, sagte er: „Wir Frankfurter Patrizier hielten uns immer dem Adel gleich." Daß Goethe das Adelsdiplom „nichts, rein gar nichts" war — das lag an seinem Geniestolz; im Umgang mit dem Adel selber legte er sehr viel Gewicht darauf. Man denke an sein Verhalten zu Arndt.

Nach 1790 verschloß sich Goethe immer mehr in sich selbst; die Gesetzmäßigkeit in den äußeren Geschehnissen vermochte er schon längst nicht mehr zu erkennen; nur noch die inneren persönlichen waren ihm wertvoll. Mit dem zunehmenden Alter nahm er eine Feierlichkeit an, die sogar sein Fürst komisch fand. Nach Schillers Tod wird Goethe immer steifer. Er übertrumpft zuletzt den Hof. In seinem Cour d'amour war er sich wie ein König in seiner Hofhaltung vorgekommen; jetzt hielt er selber Hof und führte ein Ceremoniell um sich ein. Er huldigte der Etikette in einem überspannten Maß. Wenn er eine Hofhaltung um sich hätte einrichten können — er hätte es getan. Mit den schroffsten Schranken und Formen wollte er vom Pöbel abgeschlossen sein. Um jeden König ist ein Byzanz. Aber auch um jedes Genie. Und das Genie spielt seine Rolle, Götze zu sein, bald ebenso gut, wie ein Potentat. Den höchsten Gipfel der Entwicklung erreichte Goethe, indem er zur Ehrfurcht vor sich selber gelangte. Sobald er das Höchste erreicht zu haben glaubt, dessen er sich für fähig hält, dann darf er sich auch für das Beste halten, was Gott und Natur hervorgebracht haben. Man höre das Gong, es ruft zur Anbetung.

Von 1789 an, dem großen Revolutionsjahre, war Goethe nur mehr in seiner Phantasie ein Riese. Zieht man das Phantomatische ab, dann bleibt nur ein großer Schauspieler übrig.

Es ist eine ausgemachte Sache, daß Goethe in seiner präitalischen Zeit ein Machtmensch war, dem vor allem an der Realität der Macht lag, und dem die Dichtung darüber hinaus nur noch mehr Macht geben sollte. In jeder seiner Liebschaften liegt ein Herrschaftsproblem versteckt. Warum heiratete er keine Weimarische Prinzessin? Warum sorgte er nicht dafür, daß sein Blut auch einmal auf den Thron komme? Sein Schwager

Karl August hätte ihm helfen müssen, ein Reich zu gewinnen.

Dieser Übermensch, der eine fast schrankenlose Herrschaft ausübte, hätte so gut wie Napoleon das starre Patriziat von Frankfurt und den verknöcherten thüringischen Hochadel in Stücke schlagen können. Er war zum thüringischen Bismarck der Befreiungskriege prädestiniert, so mächtig, wie ein Stein oder ein Hardenberg. Er hätte auf dem Wiener Kongreß mit Territorien Würfel spielen können. Anstatt dessen wurde er — Theaterdirektor. Nach 1810 bietet das Leben dieses ehemals so herrlichen Menschen nur noch ein Schauspiel von Resten.

Die Forderung eines Herzogtums für Goethe ist freilich nur eine symbolische, wenn auch alle Möglichkeiten, daß er hätte Herzog werden können, vorhanden waren. Wenn Dubois-Reymond vorschlug, Faust hätte die Luftpumpe erfinden, Fischer, er hätte General im Bauernkrieg werden sollen, so sind das analoge Ideen. Alle wollen ausdrücken, daß Goethe mehr im aktiven Leben hätte bleiben sollen. Es wäre mehr erreicht worden, wenn er energischer und machtvoller gelebt hätte, als gedichtet. So ist der Herzogshut vor allem ein Symbol für den Gegensatz zwischen dem herrschenden und dem literarischen Menschen.

* * *

Rekapitulieren wir: Für die realen Machtgelüste, die Goethe hatte, war ihm das Herzogtum zu klein, zudem engten ihn Hof und Adel ein. Die Erfüllung des Machtideals ließ in der Wirklichkeit zu wünschen übrig; nun verwandelte es sich in ein Dichtungsideal. Damit begann die Metamorphose Goethes in den Theaterdirektor und Hofschauspieler — der blutigste Fall von Selbstironie, den die Geistesgeschichte kennt.

Dem Jüngling winkte eine echte Krone; er begnügte sich dafür mit dem „Marschallstab“ der Literatur. Aber Dichterkönige haben nur papierne, leimerne Kronen. Höchstens einen Kranz von Lorbeer. Denn die Ruhmgier muß ein Zeichen um die Stirne haben. Man soll aber nicht vergessen, was der Lorbeer im Vergleich mit der Krone ist — Gemüse neben Gold.

Goethes Jugendsympathien lagen ganz auf der Seite Cäsars und nicht auf der von Brutus und Cassius. Er nannte seine Mörder „Nichtswürdige“ und schalt sie niederträchtig, weil sie dem Cäsar in häßlicher Weise das Leben genommen hätten. Es liegt eine gewisse Wahlverwandtschaft und Kongenialität in der Verehrung, die er der mächtigen Persönlichkeit Cäsars entgegenbrachte. Man mache einen Rückschluß! Goethe bevölkerte seine Phantasie mit Halbgöttern: Prometheus, Cäsar, Mohammed, Faust reichten sich darin die Hände. Und dieser Junge, der seine Ideale so hoch warf, wäre nicht fähig gewesen, ein Heldenstück aus seinem Leben zu machen!

Motiv des Mohammed war, alles, was das Genie durch Charakter und Geist über die Menschen vermöge, darzustellen. 1774: „Der vorzügliche Mensch will das Göttliche, das in ihm ist, auch außer sich verbreiten. Da trifft er auf die rohe Welt, und um auf sie zu wirken, muß er sich ihr gleichstellen“; hierdurch aber vergebe er jenen „hohen Vorzügen“ gar sehr, und am Ende entäußere er sich ihrer gänzlich! Des Prometheus Reich aber ließ er sich soweit erstrecken, als „der Kreis, den seine Wirksamkeit erfüllt“.

In Leipzig erst begann jene Richtung, wie er in Dichtung und Wahrheit bemerkt, „das, was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den

äußeren Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen". Später versprach Goethe einmal Kestner, „wenn er älter werde, hoffe er die Gedanken selbst, wie sie wären, zu denken und zu sagen". Umgekehrt, je älter Goethe wurde, desto „uneigentlicher" drückte er sich aus und seine Worte wurden zu abgrundtiefen Symbolen.

Merck hat die poetische Eigenart Goethes gekennzeichet: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts als dummes Zeug."

Aber er irrt. Die Tassonaturen sind es, die „das Imaginative zu verwirklichen" suchen, die ursprünglichen Goethenaturen wollen das Wirkliche zur Schönheit, das Leben zum Kunstwerk umgestalten.

Man sehe doch einmal den jungen Lenz darauf an, was unmäßiges Phantasiespiel für Verheerungen anrichten kann. Man kann eben nicht ausschließlich dichterisch tätig sein, man kann aus der Reimerei keinen Beruf machen. Lenz wollte Bedeutung gewinnen. Ein echter Jüngling hätte sich nicht anders darum beworben, als mit Taten und Leistungen. Lenz aber konnte zwischen den realen und imaginären Gebilden seiner Vorstellungswelt überhaupt nicht mehr unterscheiden und fiel dem Wahn anheim, seine Phantasiewelt als die wirkliche zu betrachten.

Goethe war wesentlich auf die Tat hin angelegt. Daher der ungeheure Wirklichkeitsgehalt, den seine Dichtungen immer noch mitbekamen. Einen besonderen Ansporn übte darin Shakespeare aus, der ihn mehr als irgend ein anderer Mensch reizte, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu tun, sich in die Flut der Schicksale zu mischen, die über sie verhängt sind. Hatte er auch die Nächte

durchschwärmt, immer ward er von Projekten aus dem Bette gepeitscht.

Was Goethe vom Weislingen sagt, gilt auch von ihm selber: „Ich sah statt des aktiven Mannes, der die Geschäfte eines Fürstentums belebte, der sich und seinen Ruhm dabei nicht vergaß, der auf hundert großen Unternehmungen wie auf übereinander gewälzten Bergen zu den Wolken hinaufgestiegen war — den sah ich auf einmal jammernd wie einen kranken Poeten, melancholisch wie ein gesundes Mädchen und müssiger als einen alten Junggesellen.“ Ich ginge zu Grunde, wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, rief Goethe 1775 aus — ein erschütterndes und niederschmetterndes Geständnis.

Im Clavigo stehen Worte über den wahren Adel. Es ist vom Hofadel die Rede. Selbst Werther spricht ein paar feine Worte über die wahren Herrscher. Übrigens ist der Werther ein klassisches Beispiel dafür, wie Poeten die Entstehungsgeschichte ihrer Werke in späteren Jahren beurteilen und umwerten.

Wenn jede Dichtung eine Generalbeichte sein kann, die zu einem neuen Leben berechtigt, was wird dann nicht auf diese Weise sühnbar? Wenn man Poet ist, so braucht man seine Sünden nur zu dichten und ist absolviert. Jede solche — billige — Absolution ist nur ein Anweisungsschein auf neue Sünden. Man entwischt der Sühne, indem man sie in Reime bringt. Das Leben will eine Lebensbuße haben! Außerdem, wo ist denn da Buße, wo aller Gewinn auf Seiten der Kunstkraft des Dichters liegt? Wer aus seinem Erlebnis ein Stück macht, der hat es nicht zuletzt seinen Mitspielern zu verdanken. In den Werken, die Büßende geschrieben haben, steckt viel Schamlosigkeit.

Sobald Goethe berühmt war — mit dem Wertherroman — verwandelte sich das Haus zu den drei Leiern auf dem großen Hirschgraben in eine Art lite-

rarischer Hofhaltung. Man kann es dem alten Herrn Rat nachfühlen, daß ihm der „windbeutelige" Verkehr für seinen Herrn Sohn wenig behagte.

Zwischen dem Werther und Tasso liegt eine Fülle von Erleben. Tasso wurde die Tragödie des innerlich zerbrochenen und vernichteten Idealisten; noch war Goethe Machtmensch, Tatmensch, Realist. Der Tasso enthält sein Lieben und Dichten, sein Verhältnis zum Herzog, zu ganz Weimar. „Meine Produktion hielt immer mit meinem Lebensgang gleichen Schritt," hatte Goethe im Hinblick auf Tasso gesagt, und gleich bei Beginn der Lektüre rief Herder aus: „Goethe kann nicht anders, als sich selbst idealisieren und immer aus sich schreiben." Es ist unverkennbar, wieviel Goethe eigenes in den Staatssekretär Antonio Montecatino hineingelegt hat. Goethe-Montecatino war Staatsminister und veranlagt genug, auch den Tasso zu schaffen. Ein Montecatino konnte für einen Tasso nur ein ruhiges Lächeln haben.

Pandora aber wurde die Tragödie des Realisten, dem gegenüber die Macht des Ideals verherrlicht wird. Nicht der Tätige, der Nützende, der Gewaltige ist Goethes Ideal mehr, sondern der Sehnende und Feiernde. 1774 war Prometheus der Held — die Verkörperung der zielbewußten Tätigkeit. 1807 wurde es Epimetheus, der Heros des ziellosen Sinnens. Und das Wort des ihm entgegenstehenden Prometheus: „Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat," ist nur aus grauer Theorie geboren. Nicht mehr dem herrschenden klug und entschieden auf ein Ziel gerichteten Willen gehört Goethes Sympathie, sondern dem Epimetheus, der Fleisch gewordenen zahmen Vorsicht. Die „Eugenie" 1860 ist als Übergang vom symbolischen zum allegorischen Drama aufzufassen, Goethe baute es auf einer bourbonischen Autobiographie auf. Auch im Faust (II. Teil) ist der „Tatengenuß" schlecht weggekommen,

wenn man auch von Finanzunternehmungen, Dammbauten und Kanalarbeiten einiges zu hören bekommt.

* * *

Den psychischen Zustand, aus dem das Schaffen Goethes hauptsächlich hervorwuchs, kennt man unter der Bezeichnung „Dumpfheit", womit eine unklar hoffende, von unsicheren Vorstellungen erfüllte, zukunftahnende Stimmung gemeint ist.

Man hat Goethe zu gleicher Zeit den größten Phantasten und den objektivsten eindringlichsten Beobachter genannt. Aber der Eindruck der Besonnenheit wiegt in seinem Wesen vor. Es war gelegentlich gewisser botanischer Studien, als er über den falschen Glauben an Geistesblitze sagte: „Nicht durch eine außerordentliche Gabe des Geistes, nicht durch eine momentane Inspiration, noch unvermutet und auf einmal, sondern durch folgerechtes Bemühen bin ich endlich zu einem so erfreulichen Resultate gelangt."

Goethe kannte die dämonischen Kräfte in seiner Seele sehr wohl, aber er hütete sich, ihnen allzu großen Spielraum zu lassen. In der Tat spielt das „Dämonische" bei Goethe keine andere Rolle, als der „Stern" bei Napoleon. Er hielt die dunklen Tiefen in seinem Innern lieber verdeckt, als daß er sich ihnen hingab. Er kannte das unheimliche Glück der passiven Hingabe sehr wohl, aber die Herrschaft der Seele über diese Zustände dünkte ihm größer zu sein, als das Schwelgen in den Tiefen des Traumes. In der Tat stellen sich für „dämonische" Geistesverfassungen nur allzuleicht Halluzinationen ein, in deren Gefolge denn der Glaube an Geister und Gespenster unfehlbar mächtig wird.

Das persönliche Schaffen Goethes blieb durchaus in der Nähe der Realität. Alle seine Werke gingen von der Wirklichkeit, von Erlebnissen aus. In den

„Wahlverwandtschaften" steht keine Zeile, die nicht auf Erlebtes zurückginge. Gedichte, die nicht im Leben wurzelten, hatten keine Geltung bei ihm. Seine schriftstellerische Tätigkeit gibt sich als unmittelbare Entäußerung der Seele.

Schon als Kind dichtete er die Märchen, die ihm seine Mutter erzählte, logisch zu Ende. Die Logik beherrschte seine Ausgestaltung des Berichteten oder Überlieferten, nicht die Erfindung. Wenn der junge Goethe das „mit Zungen sprechen" der Apostel erklären will, treibt er nichts anderes, als literarpsychologische Studien. Die ihm eigene Produktionstechnik hatte er schon mit acht Jahren erfaßt: er versetzt sich in eine entsprechende schon erlebte Situation, und führt dann auf ihrer Grundlage die darzustellenden Zustände aus. Er gestaltete in der Folge diese Technik mit einer wahren Virtuosität aus. Er ließ sich geistig immer von einer zu diesem Zweck vorgestellten Persönlichkeit seiner Bekanntschaft entbinden. „Mir ist, als redet' ich mit Leuten, da ich das schreibe," steht in den ersten schweizerischen Tagebüchern. Sogar bei solchen ist an Leser gedacht. Bei den späteren Weimarschen war es nicht weniger der Fall. Goethe täuschte sich nur, wenn er meinte, in seinen Selbstbeobachtungen sei nur er selbst. Ebensoviel tout le monde vielmehr!

Goethe redete sehr häufig im napoleonischen Stil. Unter diese Rubrik gehört das beste, was er gesagt hat. Im Gespräch muß sich ein Dichter natürlicher geben, als in seinen Schriften, darum fallen auch die Aufzeichnungen der Eckermänner immer noch erträglich aus. Was Goethe sprach, übertraf weit, was er gleichzeitig noch schrieb oder drucken ließ.

Der Dichter ist eben nicht fähig, Stimmungen und Ausdrucksformen beliebig herzustellen oder zu reproduzieren. Höchstens innerhalb eines gewissen Spielraums, und auch dann nur gewaltsam. Wenn es vor

Italien das Prinzip Goethes war, das Erlernte „in das Tätige zu verwenden", nach Italien ließ er es immer schmerzlicher vermissen.

Goethe hatte immer lebendige Modelle für seine Figuren. Er selbst war Dichter und Modell zu gleicher Zeit. Aber das ist eine Naturnotwendigkeit.

So gibt er an, daß die „Laune des Verliebten" seinem Verhältnis zu Kätchen entsprungen sei. Es entspricht vielleicht in noch höherem Grade der Wirklichkeit, als man nachzuweisen vermag. Der Dichter betont gegenüber der Schwester, daß es sorgfältig nach der Natur kopiert sei.

Als Goethe die Geschichte des Götz dramatisierte, geschah es zuerst im Kopf. Cornelie spielte die Hebamme seiner Entwürfe, ganze Szenen deklamierte er vor ihr als Publikum. Über die Entstehung des Götz berichtet in ihrer naiven Weise die Frau Rat (1781): „Er fand etliche Spuren dieses vortrefflichen Mannes in einem juristischen Buche — liess sich Götzens Lebensbeschreibung von Nürnberg kommen, glaubte, daß es anschaulich wäre in der Gestalt, wie es vor Augen liegt, webte einige Episoden hinein und ließ es ausgehen in alle Welt."

Im „Clavigo" sind die Unterredungen des zweiten Akts zwischen Beaumarchais und Clavigo teilweise wörtlich nach Beaumarchais' Memoiren. Auch bei der Dichtung des „ewigen Juden" betrieb Goethe ein fleißiges Studium der „Geschichte".

Im „Götz" hatte Goethe Stellen der alten Lebensbeschreibung wörtlich wiederholt. Das war ganz dasselbe, wie wenn er nun im „Werther" eigne Briefe aus dem Gedächtnis oder in Kopien in den Roman aufnahm und seine Modelle wörtlich zitierte. Und wenn sie die Unkosten berechnen, die sie dazu hergeben müssen, so wird er böse. So kopierte er Kestner, so kopierte er Merck. Er gab eine Menge zarter Details

preis, die er mit Kestner und Lotte erlebt hatte. Wegen der Charakteristik Alberts flüchtete er hinter die poetische Freiheit. „Er macht sich aus der ganzen Welt nichts", schrieb Kestner über die Indiskretionen Goethes, „darum kann er sich in die Stelle derer, die nicht so sein können, noch dürfen, nicht setzen."

Der Werther-Roman lag fast fertig in den von Wetzlar an Merck und die Schwester gerichteten Briefen vor. Denn daß er, wenn auch in kunstreichster Redaktion diese (oft sogar mit ihrem ursprünglichen Datum) wiedergibt, ist eine Vermutung, an deren Richtigkeit kaum ein Zweifel erlaubt ist. Freilich mußte sich erst Jerusalem erschießen, damit er über sein Material Herr wurde. Der zweite Teil besteht wesentlich aus Briefkonstruktionen. Es ist geradezu typisch, wie er dabei den Phantasieprozeß seines Schaffens schildert; er rief, erzählt er, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich, bat sie niederzusitzen, ging an ihr auf und ab, blieb vor ihr stehen und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinn lag. In solchen „ideellen Dialogen" ging die Konzeption vor sich.

Dieses Streben nach größtmöglicher Wahrheit entsprang aus seinem Tatsachensinn. Daß die Dichtungen Goethes alle im aktiven Leben wurzeln, wird auch durch seinen Stil bewiesen: Er konnte nichts schreiben, was er nicht vorher gelebt hatte, er konnte keinen Dialog machen, den er nicht vorher gesprochen hatte. Seine Szenen sind aus Unterhaltungen hervorgegangen.

Dem episch veranlagten Dichter, und das war Goethe, ist es eigentümlich, zurückgelegte Lebensstrecken literarisch zu fixieren. Was die Dichtung widerspiegelt, ist wesentlich eigene Natur und Geschichte, Sprache und Denkart. So sind Goethes Dichtungen lauter Teile eines großen Selbstbekenntnisses, Er bekannte selbst, daß seine Arbeiten immer nur die aufbewahrten Freuden und Leiden seines Lebens

seien. War ein Werk fertig, wurde es ihm gleichgültig: „ich befaßte mich nicht weiter damit und dachte sogleich an etwas Neues."

Man würdigt Goethe herunter, wenn man in ihm nur den spielend schaffenden Dichter sieht, und nicht den arbeitenden strebenden Mann. Es fiel ihm auch nicht bei, der Literatur einen absoluten Wert anzudichten. 1781 gestand er der Stein, daß er einen natürlichen Widerwillen gegen das Schreiben habe. Er war unvoreingenommen genug, das Publikum, das ihn beklatschte, einmal „eine Heerde Schweine" zu nennen. Und 1786 klagt er Jacobi: „Jetzt plagt's mich ein wenig. daß ich meine Schriften herausgeben muß. Es ist mir von jeher eine unangenehme Empfindung gewesen, wenn Dinge, die ein einzelnes Gemüt unter besondern Umständen beschäftigten, dem Publiko hingegeben werden sollen." Der realistische Tik, durch den Goethe seine Existenz, seine Handlungen, seine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken für behaglich fand, verrät es ebenfalls, daß es ihm in der Literatur doch nicht so wohl war. Der Mensch ist ja eigentlich nur berufen, meinte er, in der Gegenwart zu wirken. „Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede. Der Mensch wirkt alles, was er vermag, auf den Menschen durch seine Persönlichkeit ... und hier entspringen die reinsten Wirkungen."

In seiner Persönlichkeit, diesem „einzigen, was in die Kultur des Volkes übergeht", ist Goethe unvergleichlich. Seine Kunst war das notwendige Ergebnis dieses großen und aufrichtigen Lebens. Das größte Kunstwerk Goethes aber ist sein Leben.

Vom Reifen des Dichters besaß Goethe die innersten Erfahrungen. Zunächst ist der Dichter einfach ein Mensch, der sich für die Literatur interessiert, meinte er, und er teilt die allgemein menschliche Eigenschaft, was ihn freut, auch selbst hervorbringen zu wollen. Diese Eigen-

schaft macht aber zunächst nur Dilettanten; reifer Kunstverstand und bewußte Technik muß hinzutreten, damit ein Künstler entstehe. In dem Aufsatz über „literarischen Sansculottismus" führt er des weiteren aus: „Eine bedeutende Schrift ist wie eine bedeutende Rede nur Folge des Lebens; der Schriftsteller so wenig als der handelnde Mensch bildet die Umstände, unter denen er geboren wird und wirkt. Jeder, auch das größte Genie, leidet von seinem Jahrhundert in einigen Stücken, wie er von andern Vorteil zieht, und einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern." Alle große Poesie ist mit tausend Fäden an die Volksvergangenheit geknüpft.

Zum jungen Schopenhauer sagte Goethe, daß ihm das literarische Treiben stets Nebensache, das wirkliche Leben stets Hauptsache gewesen ist. Theoretisch wußte es Goethe freilich sehr wohl, daß die Muse zu begleiten, doch zu leiten nicht versteht.

„Für junge Dichter" gibt Goethe endlich den Rat: „Man halte sich ans fortschreitende Leben und prüfe sich bei Gelegenheiten; denn da beweist sich's im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren." Die Literatur verderbt sich nur in dem Maße, sagen die Sprüche in Prosa, als die Menschen verdorbener werden. In einem Gespräch, das er 1825 mit Eckermann über Ästhetiker führte, fiel das Wort: Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Poeten. Das Leben ist das Ursprüngliche und die Dichtung nur sein Wiederschein. Ist das Leben bedeutend, so wird sie nicht zurückbleiben.

„Immer hab' ich nur geschrieben,
wie ich fühle, wie ichs meine."

„Ich habe in meiner Poesie nie affektiert. Was ich nicht liebte und was mir nicht auf die Nägel brannte

und zu schaffen machte, habe ich auch nicht gedichtet und ausgesprochen." Diese an Eckermann gerichteten Worte atmen eine unbedingte Aufrichtigkeit. „Was nicht eine wahre innere Existenz hat, hat kein Leben," schrieb er aus Rom.

Es war auch schließlich dem Greis von 1824 ganz natürlich, zu sagen, daß sein eigentliches Glück sein poetisches Sinnen und Schaffen gewesen sei, daß er es als Dichter noch weiter gebracht hätte, wenn er sich noch mehr vom öffentlichen und geschäftlichen Wirken und Treiben zurückgehalten hätte. So lange aber noch ein Strumpfwirker in Apolda hungert, ist es problematisch, den König in Tauris bloße Reden halten zu lassen.

Um so rascher und früher gelang es Goethe, ein Imperator der Poesie zu werden. Und es ward immer eine Huldigungstournee, wenn er als „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden", wie ihn Novalis nannte, die Provinzen seiner Geistesherrschaft inspizierte.

Goethe sagte nichts anders, als wie er's fühlte, empfunden und erlebt hatte. Er ließ die Sprache selber aus dem Erlebnis herauswachsen. Vor allem sind seine Tagebücher Selbstbeobachtungszeugnisse: Aktenstücke und Dokumente seines Seelenlebens. Endlich sind seine Gespräche nicht weniger schöpferisch als seine Werke.

In der ersten Lebenshälfte dominiert der Brief, in der zweiten das Gespräch. Goethe konnte sich wohl über seine Pläne, nicht aber über seine Stimmungen unterhalten. Die Gesprächskultur ist das Anzeichen der Herausbildung eines literarischen Hofes. Goethes Versuche, einen ganz engen Kreis um sich zu gruppieren, waren von Erfolg gekrönt: an den Donnerstagabenden zeigte er seine Kunstschätze; an den Mittwochabenden hielt er wissenschaftliche Vorträge. Er sprach überhaupt gern und stark. Aus der leidenschaftlichen Rede nur quillt Leben, sagte er; auch wenn sie Bergschutt

mitführt, schadet es nichts, der setzt sich. Die Güte mehrerer seiner Bücher rührt nicht zum letzten davon her, daß er sie vorher gründlich durchgesprochen hatte.

Schon sehr früh zog er zu seinen Arbeiten Privatsekretäre heran. Vor 1780 diktierte er seine Gedanken einem Schreiber. Die späteren Privatsekretäre nannte er seine „lebenden Lexika". Eckermann war für Goethe nicht viel mehr als ein Tagebuch, ein Phonograph, das treue Depot seiner Aussprüche. Auch Luther, Friedrich II., Napoleon, Byron, Coleridge, Schopenhauer, Bismarck hatten ihre Sekretäre. In der zweiten Hälfte seines Lebens diktierte er nicht nur die meisten Briefe, sondern auch seine Werke. Wenn er auf Reisen ging, nahm er einen Schreiber mit, der seine Einfälle fixieren, seine dichterischen Entwürfe und seine Briefe niederzuschreiben hatte. Bis zum letzten Tag seines Lebens diktierte Goethe seine Korrespondenzen und seine Tagebücher. Der diktierende Goethe fühlt sich bald als literarischer Diktator.

Die Riemer, Voß und Eckermann spielten eine Schreiberrolle und fungierten als Gehilfen des Genius. Man kann auch im Gespräch mit Haubenstöcken seine Gedanken entwickeln, wenn man Scheu trägt, sie vor wirklich genialen Leuten auszubreiten. Auf diesem Wege wurden die Privatsekretäre Goethes Hofhistoriographen.

Seine Briefe behandelte er schon selbst als die wichtigsten biographischen Zeugnisse. Es berührt seltsam, mit welchem Eifer er mit Humboldt Sorge trug, den Briefwechsel mit Schiller zu veröffentlichen.

In einem ganz bestimmten Stadium schrieb Goethe seine Autobiographie. Er ging dabei induktiv vor, aber unter symbolischer Auffassung alles einzelnen. Es waren sicherlich „lauter Resultate seines Lebens". Aber die einzelnen Tatsachen dienten ihm sogleich dazu, eine höhere Wahrheit zu bestätigen. Dann kommt eine

Epoche, in der er direkt historisches Material zu seiner Lebensgeschichte liefert, in den „Biographischen Einzelheiten“ und in den „Annalen“. In der dritten Etappe endlich verwandeln sich die Sekretäre in seine Historiographen und er richtet sich sogar ein ganz persönliches Archiv aus seinen ungedruckten Zetteln ein. Das ist eine ganz typische Linie. Der Tatsache, daß Goethe die Gesprächsaufzeichnungen seiner Privatsekretäre selbst redigierte, fehlt es nicht an Bedeutung.

Auf diesem Wege drang Goethe sehr tief in die Morphologie seiner Geistesprodukte ein. Für eine empirische Poetik lieferte diese Tätigkeit das hervorragendste Material. Es kann ohne weiteres in den Besitz der Literatur- und Kulturgeschichte übergehen. Mit seiner „exakt sinnlichen Phantasie“ entschleierte Goethe vielfach die Produktionsprozesse.

Man beurteilt sich immer mehr historisch, je mehr Einsicht man über sich gewinnt. In dem Moment, in dem man sich historisch auffaßt, will man schon nicht mehr allein die unmittelbare Wirkung, sondern hat schon die Nachwirkung seiner Persönlichkeit im Auge.

Insofern Goethe ganze Abschnitte seines Lebenswerkes auf persönlichen Erlebnissen aufbaute, betrachtete er sich schon sehr früh historisch: Die Hälfte seiner Werke sind autobiographischer Natur.

Auch als Entwicklungstheoretiker war er Historiker. Am fernsten stand ihm die politische Geschichte. Auch den „Bernhard von Weimar“ hätte er wohl nur dramatisch lebendig machen können. Die Campagne und Mainz sind persönlich und ermangeln jedes geschichtlichen Überblicks. „Es sind wenig Biographien, welche einen reinen, ruhigen steten Fortschritt des Individuums darstellen können“, meinte er. Von der biographischen Folgerichtigkeit, in der das auch aus den größten Inkonsequenzen zusammengesetzte Leben steht, will Goethe nichts wissen, muß sich in seinen Augen doch „alle

pragmatische biographische Charakteristik vor dem naiven Detail eines bedeutenden Lebens verkriechen" (an Meyer 1796).

Auch das historische Drama riß er in die Gegenwart herauf, in die eigne Heimat wollte er die Geschehnisse verlegt wissen, es sollte „all inländisch" sein. Schließlich mußte er ja die historischen Figuren, die er belebte, doch mit seinem eignen Reichtum ausstatten, um sie unsterblich zu machen.

Wilhelm Meister hatte sich innerlich gelobt, sich selbst auszubilden. Die Aufgabe, sich als Mensch auszubilden, liegt jedenfalls näher, wie als Dichter. Sich zum Dichter ausbilden wollen, heißt in eine Sackgasse rennen. Goethe war groß in dem, was er sagte, groß in dem, was er redend, groß in dem, was er schweigend tat, am größten war er darin, was er hätte tun können.

Eine zur Tatlosigkeit verurteilte Jugend muß die Historie hassen. Jeder junge Mensch ist unhistorisch. Er kennt ja kaum seine eigene Herkunft, geschweige denn die seiner Umwelt. Die „Ahndung" ist alles, die Geschichte ist nichts. So ist Goethe entrüstet darüber (1772), „in den Resultaten des Lebens der großen Menschen, die wir noch dazu nur in stumpfen Überlieferungen anschauen, überall Prinzipium, politisches Prinzipium, Zweck zu sehen mit der Klarheit und Bestimmtheit, wie der Handwerksmann Kabinettsgeheimnisse, Staatsverhältnisse, Intriguen bei einem Glase Bier erkläre, in einer Streitschrift zu erklären! — Von Geheimnissen (denn welche große historische Data sind für uns nicht Geheimnisse?), an welche nur der tieffühlendste Geist mit Ahndungen zu reichen vermag, in den Tag hinein zu räsonnieren!" Diese Geringschätzung der politischen Geschichte hatte Goethe zum nicht geringen Teil von Voltaire überkommen. Ebenso unterschätzt er später die Träger der Politik; Gaukler machte er zu Helden seiner politischen Dramen.

Diese Antipathie gegen die Geschichte vererbte er wiederum dem jungen Schopenhauer. Den politischen Ereignissen von 48 war dieser durchaus abgeneigt und das Frankfurter Parlament haßte er ingrimmig; auch von großen Staatsmännern wollte er nichts wissen.

Daß die historische Forschung jede Legende zerstört, das konnte Goethe nicht gutheißen. Dem Historiker Luden gegenüber betonte er die „höhere Wahrheit" der Poesie im Vergleich zur Subjektivität aller geschichtlichen Forschung. In einem Gespräch über Zweck und Wert der Geschichte sagte Goethe: „Und wenn Sie nun auch alle Quellen zu klären und zu durchforschen vermöchten, was würden Sie finden? Nichts anderes, als eine große Wahrheit, die längst entdeckt ist und deren Bestätigung man nicht weit zu suchen braucht; die Wahrheit nämlich, daß es zu allen Zeiten und in allen Ländern miserabel gewesen ist!" Zu diesen tiefen Zweifeln an der Zweckmäßigkeit des geschichtlichen Lebens trat die hochkünstlerische der Geschichte, in der sich alles „zur anschauenden Kenntnis machen lassen" soll — gegen Tradition und Namen.

Es gibt Worte Goethes, in denen er wie vom Auslande her, mit einer ungeduldigen Härte über das abspricht, was die Deutschen sich zu ihrem Stolze rechnen. Das berühmte deutsche Gemüt, sagt Nietzsche, definiert er einmal als „Nachsicht mit fremden und eigenen Schwächen".

Vor den großen Bewegungen der Masse, vor den Volksumwälzungen zog sich Goethe in sein „Schneckenhaus" zurück, wo er nach Belieben hausen konnte. Er war dem Befreiungskrieg ebenso abgeneigt, wie der Revolution, diesem Unternehmen der „Raupen und Chrysaliden der Freiheit".

Das nationale Leben befand sich in einer bösen Erstarrung, als Goethe in der Blüte seines Lebens stand, und die soziale Kultur ließ beträchtliches zu

wünschen übrig. Für Wilhelm Meister existiert daher der Druck der politischen und sozialen Verhältnisse gar nicht. Auch ist Goethes Meinung über den Patriotismus von Anfang an schief: „Wenn wir einen Platz in der Welt finden, da, mit unsern Besitztümern zu ruhen; ein Feld, uns zu nähren; ein Haus, uns zu decken; haben wir da nicht Vaterland?“ Das genügt nicht. Daß Karl August der erste Fürst Deutschlands war, der nach den Befreiungskriegen seinem Land eine Verfassung gab — die Bedeutung dieser Tatsache zu begreifen, blieb Goethe wahrscheinlich versagt. Die Einsicht Luden gegenüber 1813 ist auch mir vorübergehend, daß „Wissenschaft und Kunst das stolze Bewußtsein nicht ersetzen, einem großen starken geachteten und gefürchteten Volke anzugehören.“

Goethe empfand es höchst unbehaglich, wenn ihm die Weltereignisse naherückten; er ließ sie erst gelten, sobald sie zu unwiderruflichen Tatsachen geworden. Erst wenn die Händel von Völkern und Gouvernements „zu Papier geworden sind, gehören sie für eine Allgemeine Literaturzeitung und ein echter Literator kann Gott danken, daß er das Weltwesen historisch zu traktieren befugt ist!“ Sein Leben lang war ihm das politische Treiben etwas Oberflächliches, die Geschichte etwas Sinnloses.

Das einzige Mal, daß Goethe einen politischen Blick bewies, scheint am Abend nach der Schlacht von Valmy 1792 gewesen zu sein. Tiefes Schweigen herrschte um das Nachtfeuer, als Goethe sagte: Vom heutigen Tage hebt eine neue Epoche der Weltgeschichte an und ihr könnt sagen, ihr seid mit dabeigewesen.

Während seines Aufenthaltes in Schlesien im August 1790 und während der Campagne in Frankreich macht er mitten im Stampfen der Rosse und Dröhnen der Kanonen physikalische Beobachtungen; dazwischen beschäftigte er sich auch mit einer komischen Oper.

Während der Belagerung von Mainz ist ihm der Effekt platzender Bomben wichtig. Die bunten Bilder der Schlachtfelder sind ihm bloß malerische Gegenstände.

Auch während der Campagne interessierten ihn die politischen Ereignisse nicht. (Die „Campagne" ist bei Goethe geradezu typisch dafür, wie aus Briefen und täglichen Aufzeichnungen Bücher entstehen. Ehrfurchtsvoll erwähnt er darin, daß der Fürst Reuß XIII. ihm immer ein gnädiger Herr gewesen sei.) Als gleichgültiger Zuschauer kam er und ging er bei den Schlachten. Dazwischen schrieb er Reineke Fuchs, diese blutigste Parodie und Persiflage der Weltgeschichte.

Als nach der Schlacht von Jena die ersten französischen Chasseurs vor den Toren von Weimar erschienen, begrüßte sie Goethe. Die Behauptung, daß er selber zwei Reitern ihre Gäule durch die Stadt in den Stall geführt habe, ist nicht erwiesen; jedenfalls war er einer der ersten, der das Wohlwollen der Franzosen durch Geschenke zu gewinnen suchte.

Mit großer Gleichgültigkeit verfolgte er die Freiheitskriege. Er litt es durchaus nicht, daß sich sein Sohn den Freischaren anschloß. Er suchte sich „vor dem furchtbaren Wesen zu retten, indem er sich hinter ein Bild flüchtete". Man müsse sich aus der Gegenwart retten, wenn man nicht wahnsinnig werden wolle. „Wie sich in der politischen Welt irgend ein ungeheures bedrohliches hervortut, so warf ich mich eigensinnig auf das Entfernteste." Zwischen den Schlachten der Befreiungskriege unternahm er Studien über China „dieses wichtige Land, das ich mir gleichsam aufgehoben und abgesondert, um mich im Fall der Not dahin zu flüchten" (an Knebel 1813). Am Tage der Schlacht bei Leipzig schrieb er den Epilog zu Essex.

Dagegen war seine ganze Aufmerksamkeit auf Napoleon geheftet. Nietzsche meint sogar, das Erscheinen Napoleons sei das Ereignis gewesen, um dessentwillen

er seinen „Faust", ja das ganze Problem „Mensch" umgedacht habe. Er dachte wohl auch an Napoleon, als er Boisserée gestand, daß der große und ordnende Verstand der Römer ihn mächtiger anziehe, als der schwankende, zwischen Tiefe und klarer Anschauung schwebende Geist der Griechen. Goethe hatte vielleicht kein größeres Erlebnis, als „jenes ens realissimum", genannt Napoleon. In der Auflehnung gegen Napoleon sah er eine Auflehnung gegen die Gesetze der Natur. 1807 an Knebel: „Man verleugnet sich das Ungeheure, solange man kann, und verwehrt sich eine richtige Einsicht des Einzelnen, woraus es zusammengesetzt ist. Wenn man aber diesen Kaiser und seine Umgebung mit Naivetät beschreiben hört, so sieht man freilich, daß nichts dergleichen war und vielleicht auch nicht sein wird."

Unter den Büchern, die Napoleon mit auf den Feldzug nach Ägypten nahm, befand sich auch der „Werther"; er nahm ihn mit zu den Pyramiden, wie einst Alexander den Homer mit nach Indien. Er soll ihn siebenmal gelesen haben.

Es ist charakteristisch für Goethe, daß er nur die Audienz vor Napoleon als historisch aufstellte, zu der er allein befohlen war, die übrigen, in denen er unter mehreren stand, überging er mit völligem Stillschweigen. Nicht einmal mit Wieland wollte er eine Auszeichnung gemeinsam haben. Seine Französelei ging dabei so weit, daß er sogar seine eignen Hofschauspieler zu Statisten der französischen Truppe degradieren wollte. Wieland, der sonst in der herzoglichen Loge saß, wollte er auf die Galerie stecken. Falk gegenüber gab er zu verstehen, daß Napoleon die Welt ungefähr nach den nämlichen Grundsätzen dirigiere, wie er das Theater. Er stimmte auch in nicht wenigen Zügen mit Napoleon überein, unnahbar, stolz, egoistisch war er, enthusiastischen Menschen trat er mit marmorner Ruhe und

eisiger Kälte gegenüber, ein gemessenes, kalkuliertes Betragen legte er nicht selten an den Tag und warme Herzlichkeit konnte er mit Mißtrauen belohnen. Schiller klagt darüber, daß Goethe sich nicht gab im Verkehr und erblickte darin eine „konsequente und planmäßige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuß der Eigenliebe kalkuliert ist". Die Madame von Remusat hat allerlei von dem ungeschliffenen Polterer, von seinem Wachtstubenton, von seinen infernalischen Bösewichtereien ausgeplaudert, vielleicht hat sich auch Karoline Herder, die Remusat von Weimar zu übereilten Schmähungen hinreißen lassen, wenn sie von dem Goethe mit der „Wolfsnatur", von der „niedrigen, eiteln, ekelhaften Buhlerlist der Goethe-Clique", und von dem „Egoisten" redete, dem „seine eigene Vergötterung lieber war als die Wahrheit". Es machte Goethe große Freude, daß ein geistreicher Beurteiler „den Hohn und die herbe Ironie als sein eigenstes Wesen bezeichnet". Von sozialem Gefühl ist bei dem grandios egoistischen Goethe keine Rede; er dachte immer nur darauf, den Gehalt seiner eigenen Persönlichkeit zu steigern. Das betrieb er jedoch so energisch, daß er sich von Falk den Vorwurf machen lassen muß, er habe für die Leiden der Menschheit kein Herz, alles, was zur Erleichterung des Volkes abzielt, und die Menge halte er kurz und gut für blankes Lastvieh, das man zu guten oder amüsanten Zwecken verbrauchen müsse: Goethe ist, sagt Falk, seinen Prinzipien nach von jeher entweder Despot oder Knecht gewesen.

Der alte Goethe zumal hatte für die herrschenden Elemente, die doch in allen Freiheitsaposteln enthalten sind, kein Auge mehr. Auch er suchte „Willkür" — wie konnten ihm dann Naturen zuwider sein, zu denen er in seiner Jugend selbst gehört hatte? Charakteristischer Weise fiel schon Egmont bedeutend konservativer aus, als der Götz. Mit zunehmenden Jahren

wurde er immer konservativer, er übertrieb den Respekt vor den gegebenen Staats- und Regierungsformen. Sein Fürsten- und Staatsideal war der aufgeklärte Despotismus, konstitutionell wurde er nie. „Welches Recht wir zum Regiment haben, danach fragen wir nicht, — wir regieren. Ob das Volk ein Recht habe, uns abzusetzen, darum bekümmern wir uns nicht, — wir hüten uns nur, daß es nicht in Versuchung komme, es zu tun." Und 1828 war Goethe so verknöchert und eingestarrt, daß er sagen konnte: „Der die höchste Gewalt besitzt, hat recht; ehrfurchtsvoll muß man sich vor ihm beugen." Auch dem Papst der Literatur kam es nur allzusehr auf das ehrfurchtsvolle Beugen an.

Alle Goethekenner stimmen darin überein, daß Goethes Leben, dieses „so wundervoll organisierte Ganze", sein großes Kunstwerk sei. Niemand aber bedenkt, was er daraus hätte machen können, wenn er es bewußt geformt hätte.

Goethes Leben ist ein typisches und symbolisches Kunstwerk. Wenn die Stufe der Lebenskunst jene ist, wo die beständige, arbeitsvolle Annäherung an einen zu erreichenden Zustand beglückender empfunden wird, als das unfruchtbare Schmachten nach einem Ideal, so war Goethe ein Lebenskünstler. Gleich Humboldt, dem auch das Leben des einzelnen, wie das des Staates ein mit Kunst zu gestaltender Stoff war. Goethe dichtete nicht, er bildete, vor allem bildete er sich selbst, er trieb praktische Plastik mit sich. In seiner stürmischen Jugend opferte Goethe wohl auch dem Genie — aber das Ideal des gereiften Mannes war der Persönlichkeitsmensch, der vollendete rechte Mensch, keine Karikatur und auch kein Übermensch.

In jenem Wort für junge Dichter, in dem er sich als den „Befreier der Deutschen" bezeichnet, betonte er, daß der Mensch von innen heraus leben, daß vor allem der Künstler von innen heraus wirken müsse.

Denn er könne doch immer nur sein Individuum zu Tage fördern. Eine Mahnung zur Besonnenheit liegt darin; wie sich der Wahn der Unfehlbarkeit im Leben rächt, hat auch das souveräne Ich in der Literatur keinen Platz. „Fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dies Erlebte euch gefördert habe."

Bei Goethe ist alles erlebt und faktisch, was bei andern Dichtern nur Selbsttäuschung und Traum ist. Er lehrte die Literatur unter den Gesichtspunkt zu stellen, daß der Mensch eigentlich zur Wirkung auf den lebendigen Menschen berufen ist. Die Gegenwart allein zu bearbeiten ist schon ein Verdienst. Jede Wirkung in einem weiteren, ferneren Umkreis ist wie ein Geschenk, ein Glücksfall.

Zu Goethe eine Beziehung gewonnen zu haben, heißt, um ein Leben reicher geworden sein. Es sollte niemand als Unbescheidenheit ausgelegt werden, wenn er sich einen ganz persönlichen Zugang zu Goethe bahnt. In die Wichtigkeitstuerei und in das „Schnitzelkräuseln" der Goethephilologen braucht man deshalb noch nicht zu verfallen. Jeder Mensch, am meisten der proletarisch geborne, hat das Recht, sich seine Ahnen zu suchen, wo er sie finden kann, alle Früchte, die an den Bäumen der Geistesgeschichte gewachsen sind, so zu pflücken, als ob sie für ihn selber gewachsen wären.

Wenn schon das allgemeine Urteil darin übereinstimmt, daß der Mensch Goethe größer sei als der Dichter, und das, was er gelebt, tausendmal besser sei als was er gedichtet habe, dann mag es wohl erlaubt sein, den Schwerpunkt noch weit stärker in den Menschen zurückzulegen, und zu untersuchen, was dieser Mensch mit den Möglichkeiten, die ihm zur Formung seines Lebens zur Verfügung standen, gemacht habe.

Wenn dieses Leben schon so als das „gehaltreichste, anziehendste, bewunderungswürdigste unter seinen Werken gilt“ — dann kann man füglich einmal betrachten, was er aus diesem Leben hätte gestalten können. Das ist hier geschehen.

Für einen modernen Schriftsteller gibt es viele Aufgaben: als zwei allerbedeutendste sind jene zu schätzen, die Gedanken Nietzsches dort weiter zu denken, wo er die Bahn verließ, das Leben Goethes in Frankfurt dort weiter zu führen, wo er es abbrach, als er nach Weimar ging. Das gäbe eine Synthese von Leben und Denken ohnegleichen.

Goethes Leben ist ein Symbol für mancherlei Leben, aber kein absolutes. Goethe ist immer noch der bedeutendste Kulturfaktor, mit dem die moderne Menschheit zu rechnen hat, aber kein Mitlebender, kein Exponent der gegenwärtigen Kultur. Er hat seinen geschichtlichen Raum, den er als Typus ausdrückt. Die Gegenwart lebt, denkt und schreibt in einem andern Tempo als Goethe; der Lebensrhythmus hat sich geändert. Die seelische Verfassung der Zeit ist eine verjüngte und quellnahe. Die meisten Goethephilologen mit ihrem Kultus der dritten, der klassischen Epoche, huldigen rückwärts gewandten Idealen.

Es wäre der großen und mächtigen Epoche, in der wir leben, unwürdig, mit antiquierten, konventionellen Typen gespeist zu werden. Es handelt sich um das Herausarbeiten der Typen der eignen Zeit.

Karl Marx, der ein großer Menschenkenner war, hat einmal ein paar Bemerkungen gemacht, die auch auf die eigentlich aktive Natur Goethes hinzielen: „Sein Temperament, seine Kräfte, seine ganze geistige Rüstung wiesen ihn aufs praktische Leben an; und das praktische Leben, das er vorfand, war miserabel. In diesem Dilemma, in einer Lebenssphäre zu existieren, die er verachten mußte, und doch an diese Sphäre, als

die einzige, in der er sich betätigen konnte, gefesselt zu sein, in diesem Dilemma hat sich Goethe fortwährend befunden."

Daß etwas getan werden müsse, daß jede Stunde ein Werk aufnehmen müsse, das war Goethes eigentliche Konfession. Jarno in den „Wanderjahren" läßt er sagen: „Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit . . . Beides muß wie Aus- und Einatmen sich im Leben fort hin und wieder bewegen."

XII.

Golgatha der Worte

Eifrige Literarhistoriker mögen die großen Schriftsteller noch so sehr in ihre Bücher und Kategorien hineinpressen, ihren persönlichsten Reiz erfassen sie darum doch nicht, oder vielleicht gerade deshalb nicht. Wenn überhaupt, dann reichen sich die großen Schriftsteller weit über der Literaturgeschichte die Hände zu ihrem welthistorischen Reigen. Die Kriterien, nach denen sie beurteilt werden müssen, sind überliterarische. Die Historiker tun ja ganz richtig daran, ihre Epochen und Perioden aufzustellen, aber die großen Schriftsteller wandeln über den Strömungen, wie Adler über den Wassern. Es ist ihnen gleichgültig, ob da unten Ordnung herrscht oder Unordnung, Chaos oder Ruhe.

Man tut der Geschichte eine zu große Ehre an, wenn man sich überhaupt um sie kümmert. Je mehr Vorläufer man für sich aufzusuchen bestrebt ist, desto mehr erniedrigt man sich. Der große Mensch ist ein Initiator; Vorgänger zu haben, ist eine Demütigung; wer sich in eine Reihe einordnet, ist kein selbständiger Mensch. Unsinnig ist es, daß man das noch selbst besorgt, sich eine Kette von Vorläufern vorspannt. Man sündigt gegen seine Größe, wenn man selbst sich historisch begreiflich zu machen versucht; das besorgen schon die anderen. Das besorgt schon die Geschichte. Die Totengräberin.

Es hat überhaupt keinen Sinn, sich um seine historische Fundierung zu sorgen. Das Individuum beleidigt sich, wenn es nach Vorläufern sucht. Sogar

eine historische Einzelreihe von Vorgängern ist zwecklos, denn in dieser Einzelreihe konstituiert sich in den Augen der Geschichtwissenschaft noch lange keine historische Strömung; vor der Geschichte gibt es überhaupt kein Individuum; das Individuum sollte also den Spieß umkehren und die Geschichte als quantité négligeable behandeln. Es ist ganz verfehlt, sich in eine historische Strömung hineinstellen zu wollen; d. h. ein Mißtrauen gegen seine eigne Kraft haben.

Niemand wird leugnen, daß es auf die chronologische Verkettung nicht ankommt; das ist so belanglos, wie irgend eine Regentenreihe. Aber auch auf die historische — worunter irgend eine sinngemäße Bestimmung verstanden sein soll — kommt es nicht an, auch nicht auf die kulturhistorische, auch nicht auf die soziologisch-evolutionistische. Es gibt zu allen Zeiten der Geschichte Individuen, deren Bedeutung über die Abfolge der Epochen hinausragt, die nicht so sehr innerhalb der Epochen bedeutsam sind, als vielmehr jenseits der Epochen, die aber unter sich in einer welthistorischen Reihe stehen und verglichen werden müssen unabhängig von den unter ihnen ruhenden Epochen.

Die großen Schriftsteller lassen sich nicht auf die Literaturgeschichte zurückführen, geschweige denn auf die allgemeine Geschichte. Das Band, das sie unter sich verknüpft, ist stärker, als ihr Zusammenhang mit dem Verlauf der niedrigen Literatur und Poesie. Große Menschen sind nicht an den Gang der Geschichte gebunden, sie haben ihre eigne Kette und lassen das Flachland der Geschichte tief unter sich. Der soziale Mensch ist eingespannt in das Joch des Geschehens; der individuelle schweift frei über die historische Niederung und reicht über die Völkerwellen hinweg seinen Brüdern die Hände. Das soziale Geschehen untersteht dem Historiker, das individuelle dem Psychologen, der in einem höheren Sinne Historiker ist. Die Welt der

Subjekte bäumt sich auf gegen die Gesetzeswissenschaft der Historik.

Der Charakter der Epoche, ihre Sehnsucht geht durchaus nicht nach der Kausalität. Man ist im Begriff, die Gewohnheit abzulegen, bei jedem Ding oder Ereignis gleich nach den Gründen zu fragen und läßt es bei der Anerkennung der Tatsachen bewenden.

Es gibt auch immer noch Historiker, denen es nicht um das objektive Abrollen der Geschehniskreise zu tun ist, als vielmehr um die stets wiederkehrende Heraufkunft des überragenden Menschen, der für einen ganzen Völkerkreis repräsentativ ist.

Diese individualistische Auffassung der Geschichte ist eine bloß literarische, allenfalls psychologische. Mit der Geschichte als Wissenschaft hat sie nichts zu tun. Diese Beurteilung rückt das Schwergewicht durchaus ins Individuum, in den selbstherrlichen Menschen hinein; sie setzt nicht das dichterische Individuum herunter zu Gunsten eines andern Kulturträgers, aber sie unterscheidet zwischen aktiven und energielosen Menschen in der Literatur und untersucht, welcher Wert bei einer Vergleichung beider herauskommt. Es handelt sich darum, den Wert aus dem poetischen in das aktive Individuum zurückzuverlegen, aus dem schreibenden in den sprechenden und handelnden Menschen, aus dem Schwätzer in den Täter. Im Verhältnis zur sozialen Umgebung liegt der höhere Wert hier wie dort beim individuellen Menschen. Der Schwerpunkt aber liegt in der Auffassung des poetischen Menschen, als einer problematischen Form des Schaffenden.

Diese Auffassung richtet sich vor allem gegen die Hysteriker der Literatur, gegen den Mystizismus der lyrischen Schwärmer, gegen Wortprunk und Sprachkünstelei, gegen den Größenwahn der von der Wirklichkeit abgetrennten, der reale Mensch muß Wasser in diesen Kultus hineinschütten, wenn er nicht der Genie-

brunst zum Opfer fallen will. Der Hysteriker hält sich von vornherein für eine geniale Persönlichkeit. Es gehört freilich zum Metier, daß ein Dichter Visionen habe, aber bei den Verzückten muß es absolut ein Blitz oder ein Gott sein, der sie befruchtet.

Es ist ein Problem, wieviel orientalischer Despotismus noch im modernen Genie heraufbricht. Jeder Dichter pflegt den Heroenkultus, und dabei fängt er bei sich selber an. Vor einem Künstler, der sich in einer trunkenen Stunde cäsarisch nennt, mag man sich wohl hüten. Irgendwann bricht die Despotennatur immer einmal durch.

Wenn einem Poeten „die Schale platzt", dann fallen Lieder heraus — und immer in den Schoß eines Mädchens. Poeten wollen auch gerne die Abhängigkeit ihrer Produkte vertuschen, sie möchten am liebsten jede Spur auslöschen, daß sie bedingt sind. Der Größenwahn kann einen Lyriker dahin treiben, die ganze Chronologie seiner Erzeugnisse zu zerstören.

Alle Romantiker überschätzen das Wort und die Wirkung durch Worte. Das Wort ist aber nur ein Mitteilungsmittel unter vielen. Wer sich an seinem Klang- und Farbenwert berauscht, macht es zu einem objet d'art. Die Literatur des Lebens hat nichts damit zu schaffen, sie macht nicht zuviel Worte und trifft auch keine Auslese daraus, sie klagt endlich nicht über seine Beschränktheit. Aktive Menschen, die in der Realität wirken, messen den Worten, der Sprache niemals eine solche Bedeutung bei. Mit Worten unterwerfen die Literaten die Welt ihren Wünschen. Jawohl!

Für romantische Naturen bleibt immer kennzeichnend, daß das eigne krankhaft erregte Leben in gar keinem Zusammenhang mit den Lebensschicksalen der Nation mehr steht.

Die Literaten aber leben von der Prostitution des Geistes und werden dadurch noch berühmt. „Nur die

wirklich schöpferischen Geister", sagt Weigand einmal, „die einem harten Zwang gehorchen, fühlen die ganze Verächtlichkeit des Literatentums, das auf alle Fälle keines Mitleids würdig erscheint."

Ein großer Dichter braucht noch lange kein großer Mensch zu sein. Hauptsächlich wird dem seine Dichterqualität entgegenstehen. Umgekehrt kann ein großer Mensch sehr wohl ein Dichter sein — aber das ist dann eine Nebensache, ein Nebenbei.

Diese Großen sind lauter heimliche Dichter; wenn sie die Steine von ihren Quellen wälzen, kann weit mehr Poesie herauskommen, als die Neuromantiker zusammenquälen. Was ist denn das für ein Leben, das nur gelebt wird, damit „Federspulen" darüber kommen!

Der dionysische Steigerungsakt bildet die große Heiligung des Künstlers; vielleicht liegt darin die tiefste Religion. Weshalb braucht es da erst der Werke? O, welche Plumpheit, sichtbare und greifbare Zeugnisse zu verlangen, wo doch die Kunst ihren Gipfel in der Selbstvollendung erreicht! Christus war vielleicht der größte Künstler.

Nietzsche wäre vielleicht ein noch größerer Mensch gewesen, wenn er nichts geschrieben hätte. Aber wüßte man dann etwas von ihm?

„Ich will ein Gesetz sein, kein Gedicht", das ist der Wahlspruch solcher Menschen. Auch Weigand fordert es, daß der wahre moderne Dichter „vor allem mit einem eisernen Sinn für die Tatsache" begabt sein müsse.

Unter herrschenden Menschen entscheidet weder „Lippenspiel" noch „Saitenspiel"; nur Dichter sind da Helden. Aber man verwechsle sie nicht. Wer mit einem Zucken seiner Hand, einem Wink seiner Augen schon Gehorsam findet, der wird nicht viel reden, dem wird die Sprache ein untergeordnetes Mittel der Äußerung. Reden ist ein Befehlen, daß etwas geschehe.

Auch der geistig Mächtigste, wenn er über Tausende herrschen will, kommt mit dem Wink nicht mehr aus. Heute muß er schon Literat werden. Die große Macht aber kennt keine Worte, sie ist stumm. Es gehört schon die Verblendung eines Literaten dazu, um zu glauben, daß man mit Worten einen Menschen oder eine Institution „zermalmen" könne.

Ein herrschender Mensch hat stets einen schlechten Kunstgeschmack. Sein Mangel an Geschmack ist ein Zeichen der Macht, denn wenn er Geschmack hätte, dann wäre er ja nicht Herrschender, sondern Künstler. Die Geschmacklosigkeit ist seine Auszeichnung.

Worin aber beruht das Machtproblem des Hysterikers? Gesetzt den Fall, er habe in einer Entwicklungsperiode pathologische Zustände an sich erfahren, so transponiert er sie in sein literarisches Produkt. Dieses wird verbreitet und entzündet mittels einer kontagiösen Fortpflanzung bei den Lesern dieselben Zustände, d. h. die Aufpeitschung zu solchen ist der Erfolg des Werkes. Der Hysteriker ist nicht viel mehr, denn der Inhaber einer Opiumhöhle, ein Schnapswirt, der seine Gäste berauscht.

Das literarische Produkt ist alles andre eher, als ein Befehl aus einem herrschenden Munde. Welcher Literatur gehorcht man denn? Gedanken und Taten sind wohl in einer notwendigen Wechselbeziehung. Reden und Handeln können sich aber gar nicht decken. Handeln ist eins, und Reden ist ein ganz anderes, vorher schädlich und nachher überflüssig und sehr entbehrlich. Dem Handeln hinkt das Reden immer nach.

Es gibt einen Standpunkt der literarischen Mannhaftigkeit, eine Reife der Sprachgenüsse und Sprachentzückungen, die alles hinter sich lassen, was heute Literatur heißt.

Gefühlsalkoholiker und Literaturschwelger, denen der Überschwang ihrer Leidenschaften über dem Kopf

zusammenschlägt. Welch ein Irrtum, die Wucherungen des neurologischen Exotismus für Exponenten der Zeit zu nehmen! Diese Irrlichterproduktion hüpft auf und stirbt. Ein ganzer Wall von phantomatischen Gespinsten trennt den Hysteriker vom Leben.

Mit einem Blick auf die Renaissance hat Taine über die unausgeglichenen Dichtercharaktere seiner Zeit ein herbes Urteil gefällt. „Auch wir haben Leidenschaften, sagt er, wir sind aber nicht mehr stark genug, sie zu ertragen; sie verwirren uns. Man ist heute nicht ungestraft ein Dichter. Man denke nur an Musset, Heine, Burns, Byron, Lenau, Shelley, Cowper, Poe etc. Welches sind heute die gewöhnlichen Folgen dichterischen Temperaments? Ekel, Stumpfsinn, Krankheit, Ohnmacht, Wahnsinn, Selbstmord, im besten Fall unaufhörliche Aufregung oder fieberhafte Deklamation. Das Feuer des Gehirns nagt an den Eingeweiden, trocknet das Blut aus, greift das Mark an und schüttelt den ganzen Menschen heftig, dessen Körperbau aber mit der zunehmenden Civilisation von der zu längerer Widerstandsfähigkeit nötigen Festigkeit viel verloren hat. Früher war man weniger verhätschelt, mehr an ein unregelmäßiges Leben gewöhnt, gegen Gefahr gestählter, durch Leibesübungen körperlich abgehärteter. Die konzentrierte Aufmerksamkeit, die Halbhallucinationen, das Herzklopfen, das Keuchen der Brust, das Zittern der Glieder und all die andern schmerzlichen Symptome, von denen große Bestrebungen begleitet sind, erschöpften unsere Vorfahren weniger als uns; daher konnten sie länger streben und mehr wagen“ (E. L. I. 267).

Aber Taine entschuldigt diesen Zustand auch, indem er betont, daß jede außerordentliche Leidenschaft die gewöhnlichen Gesetze umstößt. Drummond ging in seinem Urteil über Ben Jonson weiter: „Es ist die gemeinsame Krankheit der Dichter, daß die Einbildungskraft in ihnen die Vernunft unterdrückt.“ Taine folgt

zögernd: Sie wollen genießen und lassen sich gehen; ihr Temperament, ihr Herz unterjocht sie; in ihrem Leben wie in ihren Stücken können sie den momentanen Regungen nicht widerstehen; das Verlangen überkommt sie plötzlich wie eine Überschwemmung, welche alle Vernunftgründe und jeden Widerstand wegschwemmt, oft ihnen nicht einmal Zeit läßt, sich überhaupt hervorzuwagen. Viele von ihnen sind Lebemänner, traurige Lebemänner à la Alfred de Musset und Henri Murger, die sich betäuben und in Zügellosigkeiten ausarten, die der poetischsten und reinsten Träume, der zartesten und rührendsten Regungen fähig sind und dennoch alles mögliche tun, um ihre Gesundheit zu untergraben und ihren Ruhm zu beflecken (E. L. I. 375).

Es ist klar, daß aus einem schwachen und zersplitterten Leben kein kraftvolles Kunstwerk entspringen kann. Auf die Lebensführung kommt es an, nicht auf die dichterische Produktion. Mag einer noch so viel in letztere hineinlegen — wenn sein Leben verpfuscht ist, dann ist es auch das, was er schreibt.

Man ist nicht zum Dichter geboren, sondern zum Menschen. Er gewinnt, wenn er den Poeten nicht über sich Herr werden läßt. Es gibt dichterische Realitätsformen; diese sind wünschenswert. Die Montecatino lassen die Poesie wohl als ein freies Spiel neben der Wirklichkeit gelten, aber diese selbst wandeln sie im staatsmännischen Sinn um, nicht im poetischen.

Auch vom Autor gilt es, daß er in erster Linie Mensch ist und sich vor allen Dingen zur lebendigen Wirkung unter denen, die er kennt und liebt, berufen fühle. Mit den Autoren steht es nicht anders, wie mit den Großen, die ihr Werk an der Gegenwart beginnen, um die Zukunft zu beherrschen.

Wer den handelnden tätigen Menschen dem denkenden und dichtenden voranstellt, dem wird die Tat das Rühmenswerteste aus dem Leben eines aktiven Menschen

sein. Es ist das höchste Glück, auf sein Leben als eine Reihe von Taten und Ereignissen hinsehen können.

Das kann kein tüchtiger Mensch sein, der nicht vorzieht, zu handeln, statt zu reden. Wenn auch Worte das Werkzeug des Schriftstellers sind, so müssen sie doch ein Niederschlag von Taten sein. Handlungen müssen sich darin verdichtet haben. Nur insofern man etwas tut, wirkt man, nicht, indem man etwas spricht. Und niemandes Worte werden stählern klingen, der nicht den Degen entsprechend zu führen weiß. Eine tapfere Auffassung von der Literatur muß man haben, keine wortmacherische.

Sogar Holz spricht einmal von der „Ehre, nicht nur ein großer Romancier, sondern auch ein großer Mensch zu sein, was vielleicht noch mehr ist". Es handelte sich um Zola. Nicht anders Courbet: „Nicht nur Maler, sondern auch ein Mensch zu sein, mit einem Wort, lebendige Kunst zu üben, das ist mein Ziel."

Was der Mensch tut, ist bedeutsamer für ihn, als was er spricht, oder schreibt. Man dichtet nicht in Taten, man lebt darin. Poeten finden nur schöne Worte — über die Taten anderer. Daher werden die Leute Dichter genannt, die kein Talent zu Erlebnissen haben.

Immerhin ist es die Voraussetzung, daß der Autor eine Seele habe, damit das Werk eine bekommt. Die gelebten Werke sind die großen. Das erlebte Gedicht ergreift tiefer als das erfundene. Wer lebt, braucht in seiner Dichterstube nichts zu ersinnen, soll gar nichts ersinnen.

Den Werthernaturen liegt freilich an der Aktivität nichts. Nur einem Werther gilt eine männliche Tätigkeit als Lumpenbeschäftigung. Für den idealistischen Träumer, der zum aktiven Wirken zu schwach ist, hat die Welt keinen Raum.

Die Tassonaturen führen nur ein dekoratives Dasein, kein aktives. In erhabne Vorstellungen von sich

selber versunken, vegetieren sie durchs Leben. Eine ganze Welt beschwören die Hamletliteraten zum Schauspiel ihrer Taten, aber sie tun sie nicht. Nur im Traum finden die Poeten ihre Königskrone, doch den Fortinbras gehört das Reich.

Menschen der Wirklichkeit entledigen sich ihrer Kräfte durch Taten, beruhigen ihr erhitztes Blut im realen Wirken; Phantasten damit, dass sie ihre magern Erlebnisse in Gedichten wiederkäuen. Ach, die Literatur hat schon viel Zukunft, viel Taten verschüttet.

In einer Dichtung unbedingt eine Tat zu sehen, das ist eine unselige Verwechslung. Eine Schöpferkraft, die sich in Versen austobt, und ein Schaffensdrang, der sich in Gedichten entlädt, sind problematisch. Der Dichter, der während der Konzeption der poetischen Situationen von Tränen überfallen wird und bitterlich weint, streift an Tragik.

Je höher freilich die Lyrik im Werte steht, desto niedriger die Aktivität. Schreibselige Zeiten sind tatlose Zeiten. Germanische Naturen scheuen die Schreibstube und den Schreibtisch. Aber wie wenig Germane ist doch der heutige Literat. Nur lyrische Greise können sich in ihrer Hinfälligkeit freuen, die Kraft ihrer Jugend Gedichten einverleibt zu haben, anstatt Taten und Geschlechtern.

Es unterscheidet die echten Menschen von den Phantasiemenschen, daß die ersten die poetischen Erlebnisse haben, die andern ihr ganzes Leben danach jagen und zuletzt danach verschmachten. Jene leben ihr eigenes Leben, so tief und so reich, wie Könige — diese, die Ulrich von Lichtenstein-Naturen wissen schließlich nichts anderes zu leben, als die törichten Abenteuer der Ritterromane.

Für einen geraden vollgewachsenen tüchtigen Menschen ist Literatur nur ein Notbehelf, ein Auskunftsmittel, ein kümmerliches Surrogat für eine unmittel-

bare Wirkung. Literatur zu machen ist immer eine Resignation, am meisten, wenn sie ein Umweg zur Macht ist. Und sie ist ein sehr weiter Umweg.

Wer kein herrschender Mensch sein kann, und sich damit abfinden muß, Schriftsteller zu sein, wird dann auch nur solche Literatur schreiben, wie sie ein herrschender Mensch abfassen würde, der außer seinen souveränen Qualitäten auch noch eine literarische Ader hätte. Die beste Literatur einer solchen Individualität ist immer noch ihre Geschichte. Die Verse des alten Fritz sind schabloniert, konventionell und schlecht, seine Aufzeichnungen über den siebenjährigen Krieg unvergänglich. Ein Schriftsteller hat aber leider keine andre Geschichte, als die seiner Werke. Und es ist traurig, wenn es erst der Werke braucht, um eine Persönlichkeit zu beglaubigen. Der rechte Autor weiß, wie viel mehr seine Person wert ist als sein Werk.

Man dichtet nur, was man als seine historische Schlangenhaut von sich gerühmt wissen will. Wer die Macht wirklich hat, braucht sie nicht zu dichten und findet das Metier unvornehm. Der sie erlebt, der dichtet sie nicht.

Im Schweiße seines Angesichts muß ein Autor seine Geschichte schreiben. Daß er sein Leben hinschreibt, das macht sein Glück aus: wenn es auch nur Worte sind, mit denen er sich entlastet. Es ist ja freilich eine nur zu billige Resignation, mit der ein Poet sich abspeist: was er sich im Leben wünscht, davon läßt er sich in seinen Romanen die Fülle bescheren. Die Worte sind ihm wenigstens ein Surrogat für Taten; und wenn er berühmt wird, hält er sie selbst dafür.

Wer wirklich ein herrschender Mensch ist, der zieht sein Leben nicht in Form von Romanen auf Flaschen ab. Er findet genug Hände und Federn, die sich dazu drängen, seine Biographie zu schreiben. Die literarische

Ausschlachtung eines mächtigen Lebens ist ein würdiger Vorwurf für Biographen und Historiker, nicht für den Mächtigen selbst, den man sich sehr wohl so groß vorstellen kann, daß er nicht einmal seine Autobiographie schreibt.

Inwiefern aber der Schriftsteller berechtigt ist, in der „Literatur", die er macht, Taten zu sehn, ist eine andre, noch nicht spruchreife Frage. Es ist nicht unmöglich, Einfluß auf die geistige Verfassung seiner Zeit zu gewinnen. Worte an sich sind nichts, es sei denn, sie lösen der werdeschwangern Zeit die Zunge. Es wäre aber auch ein Schriftsteller denkbar, der sich bewußt von allem, was dichterische Mythologie heißt, entfernt und bereit wäre, jeden Augenblick das „Worte machen" mit wirklichen Lebensaktionen zu vertauschen.

Jeder Literatur-Prometheus will die Menschen nach seinem Munde sprechen lassen; das ist seine Macht, daß er sein Publikum zwingen kann, seine Gedanken nachzudenken, ja das allgemeine Leben nach seinen Erlebnissen zu formen.

Die Welt wartet auf solche Menschen. Wir sind aus dem Traum geboren und gehen dem Leben entgegen; durch ein Gewölk von Phantomen dämmert die Realität herauf. Wir schweben alle zwischen Sehnsucht und Erfüllung. Aber die Zeit ist schwanger von Erfüllung und sehnt sich nach Vollendern.

Inhalt.

		Seite
	Vorwort	5
I.	Grundzüge einer Literaturtheorie	9
II.	Taines literarische Persönlichkeit und seine Produktionspsychologie	27
III.	Psychologie der englischen Literaturgeschichte (A)	43
IV.	Psychologie der englischen Literaturgeschichte (B)	65
V.	Psychologie der englischen Literaturgeschichte (C)	87
VI.	Der klassische Geist und die Revolution	109
VII.	Napoleon, Stendhal und Goethe	131
VIII.	Typen der Essays	151
IX.	Realisten und Romantiker in Frankreich	167
X.	Germanische Charaktere	183
XI.	Herzog Goethe	203
XII.	Golgatha der Worte	249

Werke Taines, die bei dieser Untersuchung zu berücksichtigen waren:

Der Verstand. Übersetzt von L. Siegfried. Bonn, 1880. (Verst.)

Essays. Studien zur Kritik und Geschichte. Übersetzt von P. Kühn und A. Aul. München, 1898. (Ess.)

Englische Literaturgeschichte. Drei Bände. Übersetzt von L. Katscher. (E. L.)

Im Verlag von **Hermann Seemann Nachfolger** in **Leipzig**, Goeschenstrasse 1, sind von Dr. Julius Zeitler ferner erschienen:

NIETZSCHE's AESTHETIK

Preis broschiert M. 3.—, gebunden M. 4.—.

In der umfangreichen Nietzsche-Literatur verdient dieses Buch als eine der gediegensten Leistungen genannt zu werden. Die beherrschenden, immer und immer wieder zur Geltung kommenden Interessen und Probleme waren für Nietzsche ästhetischer Art, und nur aus ästhetischer Gefühlsreaktion ist auch seine Ethik verständlich. Bei vollem Verständnisse für das Grofse in Nietzsche ist Zeitler gegen seine Mängel und Widersprüche durchaus nicht blind. Er erkennt sehr richtig den tragischen Konflikt in Nietzsche in dem unausgeglichenen, sich beiderseits hemmenden Verlangen nach wissenschaftlichem Erkennen und künstlerischem Gestalten. Das Buch gibt überall Zeugnis von gründlicher ästhetischer und philosophischer Schulung, auch die geistvolle Sprache verdient volle Anerkennung.

Karl Schneider in Schlesische Zeitung.

„Nietzsches Ästhetik" heifst das scharf kritisch, aber in vornehmster Sprache und unter Anerkennung der grofsartigen Züge in Nietzsches Wesen urteilende Werk, das uns mit klarster Zergliederung in Nietzsches Kunstanschauungen einführt und mit deren Widerlegung das ganze Denksystem des Gefeierten widerlegt. Mit durchsichtigster Klarheit erfährt hier Nietzsche eine grundsätzlich neue Beleuchtung. Zwischen kritiklose Anbetung und harte Ablehnung schiebt Zeitler eine aus ästhetischen und psychologischen Erwägungen zusammengesetzte Kritik ein, die um so wertvoller wird, je mehr die allzu bequeme radikale Ablehnung Nietzsches verschwindet und es sich darum handelt, feste Gesichtspunkte der Beurteilung zu gewinnen, die aufserhalb des Modekultus liegen. Uns scheint Zeitlers Werk sogar eine ganz unentbehrliche Einführung in die gesunde Betrachtung der Nietzscheschen Philosophie zu sein und im Zusammenhange damit als eine ausgezeichnete Arznei für nietzschekranke Laien.

Kölnische Zeitung, Köln.

Auf Nietzsches Ästhetik ist viel mehr zu sehen als auf seine moralistischen Schriften, die in der Lehre von dem viel beschworenen und verketzerten Übermenschen gipfeln. Dieser Übermensch Nietzsches ist in Wahrheit nicht viel mehr, als eine von dem Poeten Nietzsche erschaute, dichterische Gestalt, die leider nicht im Roman oder Drama auftritt. Auch in der Lehre vom Übermenschen ist eben nur der Künstler und Stilist Nietzsche latent und leicht herauszuschälen. Wenn Julius Zeitler es unternommen hat, eine aufserordentlich klare und übersichtliche Darstellung der Nietzscheschen Ästhetik zu geben, so hat er damit zugleich das ganze Nietzsche-Problem in das rechte Licht gerückt. Das Buch gehört zu dem Allerbesten, was über Nietzsche geschrieben worden ist und wird bleibenden Wert haben.

General-Anzeiger, Hamburg.

Die Kunstphilosophie von Hippolyte Adolphe Taine

Preis brosch. M. 6.—, geb. M. 7.50.

Der Verfasser von „Nietzsches Ästhetik" bietet uns in seiner neuen Schrift eine treffliche Studie über die Kunstphilosophie Taines, des Begründers der soziologischen Auffassung der Kunst. Zeitler ist weit entfernt, die Lehren des französischen Denkers in Bausch und Bogen zu akzeptieren, im Gegenteil, er sieht sich genötigt, sogar fundamentale Anschauungen Taines als einseitig und irreführend hinzustellen. Andrerseits weist er darauf hin, dafs Taines Lehren in mancher Hinsicht mifsverstanden worden sind, so vor allem die Lehre vom „Milieu". Denn Taine führt diese nur als Kunsthistoriker aus, als Ästhetiker würdigt er den persönlichen Faktor ganz anders. Mit grofser Feinheit analysiert Zeitler die kunstphilosophische Methode und die leitenden Gedanken Taines, er weifs ein gutes Bild von der geistigen Persönlichkeit desselben zu entwerfen. *Allgemeine Zeitung*, München.

„Ästhetische Goldadern" ziehen durch alle Schriften Taines. Gleichwohl hat das neue Buch nicht aphoristischen Charakter. Auch der Gefahr der Langatmigkeit ist es glücklich entgangen. Es ist fesselnd, hat Zug und Flufs. Man erkennt, wie einem eigentlich heroischen Menschen künstlerische Bewertung gewohnt war, und das Bestreben, der Gegenwart klare, haltbare Stilprinzipien zu verleihen. Zusammenhänge mit Nietzsche und Stendhal werden überraschend offenbar. Die Milieutheorie, über die endloses Kluggeschwätz ausgegossen wurde, erfährt die ihr zukommende Darlegung; aber auch das Individuum war zu behandeln und Taines nicht minder moderne Persönlichkeitsauffassung. Diese ästhetischen Lehren werden zu einer „Soziologie der Kunst", deren Begründer Taine ist, zusammengeschlossen. Zeitler ist ein guter Nietzsche-Kenner. Das kam seiner Arbeit zu statten. Sie ist eine Einführung, doch keine durch einen dienenden Geist.

Wiener Zeitung.